



UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE DE SEVILLA
Departamento de Humanidades
PROGRAMA DE DOCTORADO
HISTORIA DEL ARTE Y GESTIÓN CULTURAL
EN EL MUNDO HISPÁNICO



Tesis Doctoral

CONQUISTA Y RUPTURA
DEL ESPACIO UNIFICADO
Liturgia y Arte Sagrado en la
Arquitectura Catedralicia
del Gótico Clásico

Autor: Arqto. Cristián León González (PUC-Chile)

Director: Dr. Fernando Quiles García (UPO)

Sevilla, España, octubre de 2015



UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE DE SEVILLA
Departamento de Humanidades

PROGRAMA DE DOCTORADO
HISTORIA DEL ARTE Y GESTIÓN CULTURAL
EN EL MUNDO HISPÁNICO

Investigación académica para optar al grado académico de
Doctor en Historia del Arte y Gestión Cultural en el Mundo Hispánico

Tesis Doctoral

CONQUISTA Y RUPTURA DEL ESPACIO UNIFICADO

Liturgia y Arte Sagrado en la Arquitectura
Catedralicia del Gótico Clásico

Autor: Arqto. Cristián León González (PUC-Chile)

Director: Dr. Fernando Quiles García (UPO)

Sevilla, España, octubre de 2015

Dedicado con todo el cariño y amor del mundo a mi mujer, amiga y compañera, Daniela, por todo su aliento en mis muchos momentos de debilidad; y a mi hija Sofía, por ser el símbolo viviente de la Santa Sabiduría de Dios.

ESTRUCTURACIÓN DE LA TESIS - ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

FUNDAMENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

0.1 PROLOGO E HIPÓTESIS	09
0.2 OBJETIVOS Y PRODUCTO FINAL ESPERADO	21
0.3 ESTADO DE LA CUESTIÓN	29
0.4 METODOLOGÍA	39

PRIMERA PARTE:

ARTE SAGRADO Y CONCEPTOS FUNDAMENTALES

I.1 INTRODUCCIÓN AL ARTE SAGRADO	49
I. 1.1 La Religión: contenido y continente	49
I. 1.2 La cuestión de las imágenes.	53
I. 1.3 El debate sobre lo sagrado.	58
I. 1.4 Orígenes del arte cristiano.	67
I. 1.5 Teología y estética	77
I. 1.6 Principios del arte sagrado.	87
I. 1.7 Fundamento metafísico del arte sagrado cristiano	101
I.2 EL ARTE CRISTIANO Y LA DEFINICIÓN DE LAS IMÁGENES SAGRADAS	113
I. 2.1 El movimiento iconoclasta y el II Concilio de Nicea	113
I. 2.2 La definición de la doctrina eclesial sobre las imágenes sagradas	126
I. 2.3 La incompreensión de las imágenes en Occidente.	132
I. 2.4 La función de las Imágenes en el Arte Sacro.	144
I. 2.5 La imagen sagrada concebida como anagogía y pedagogía.	152
I. 2.6 Evolución diferenciada del arte sacro en Oriente y Occidente	159
I.3 EL CONCEPTO DE LITURGIA	178
I. 3.1 Definición y características de la liturgia.	178
I. 3.2 Sentido y evolución de los lugares y objetos litúrgicos.	189
I. 3.3 Liturgia occidental en la edad franco-carolingia.	199
I. 3.4 Liturgia y plegaria en la edad monástica.	215
I. 3.5 Liturgia, Reforma Gregoriana y espiritualidad de la acción	225
I. 3.6 Espiritualidad y liturgia en la era de las catedrales.	231
I. 3.7 Literatura litúrgica medieval.	262
I. 3.8 Los concilios «papales» de la Cristiandad medieval.	270
I. 4 LOS CONCEPTOS DE SÍMBOLO E ICONOGRAFÍA	282
I. 4.1 El Símbolo.	282
I. 4.2 Símbolo intencional y símbolo esencial.	298
I. 4.3 Simbolismo teológico y cosmológico	308
I. 4.4 Los orígenes simbólicos de lo sagrado	316
I. 4.5 Signo y simbolismo litúrgico.	322
I. 4.6 Naturaleza simbólica de la religión vs. Iconoclasia de la cultura occidental.	332
I. 4.7 Definición y aplicación de la iconografía en la imagen gótica.	346

SEGUNDA PARTE

**LITURGIA Y ARTE SAGRADO EN EL GÓTICO CLÁSICO:
LA CONQUISTA DEL ESPACIO UNIFICADO**

II.1 LA ESTÉTICA DEL ARTE SAGRADO EXPRESADA EN LA LITURGIA MEDIEVAL	356
II. 1.1 La concepción estética y metafísica de la luz	356
II. 1.2 Liturgia medieval y arte sagrado	369
II. 1.3 Liturgia medieval y pintura sacra: La imagen y el icono	383
II. 1.4 Liturgia medieval y escultura sacra	388
II. 1.5 Liturgia medieval y arquitectura sacra	396
II. 1.6 Liturgia medieval y música sacra	403
II. 1.7 La iconografía de las Fiestas Litúrgicas.	423
II.2 EL SIMBOLISMO DEL TEMPLO CRISTIANO	454
II. 2.1 El origen celeste del templo.	454
II. 2.2 Evolución del templo cristiano.	461
II. 2.3 El simbolismo cosmológico del templo cristiano.	481
II. 2.4 Templo y Espacio.	496
II. 2.5 Templo y Tiempo.	516
II.3 LA CATEDRAL: VISIÓN ARQUITECTÓNICA, LITÚRGICA Y SIMBÓLICA	535
II. 3.1 La Portada	540
II. 3.2 La Torre-Campanario	546
II. 3.3 El Nártex	551
II. 3.4 La Pila de Agua Bautismal	553
II. 3.5 El Laberinto	559
II. 3.6 La Nave Mayor	567
II. 3.7 El Crucero	569
II. 3.8 El Transepto	575
II. 3.9 El Coro de los Canónigos	578
II. 3.10 El Altar Mayor	600
II. 3.11 El Ábside-Presbiterio	615
II. 3.12 El Sagrario-Tabernáculo y la Sagrada Forma	620

TERCERA PARTE

**APOGEO Y CREPÚSCULO DEL ARTE SAGRADO EN OCCIDENTE:
DE LA CONQUISTA A LA RUPTURA DEL ESPACIO UNIFICADO**

III.1 CHARTRES Y EL CULTO MARIANO: ARQUETIPO DEL ARTE SAGRADO	631
III. 1.1 La renovación del culto mariano y el lugar de la mujer	635
III. 1.2 Chartres: Acrópolis de María y el misterio de las Vírgenes negras	688
III. 1.3 La Catedral de Chartres: un compendio del saber de la época	771
III.2 LA BURGUESÍA TRIUNFANTE Y LA NUEVA ESTÉTICA	800
III. 2.1 La atmósfera psíquica y la nueva visión del arquitecto.	801
III. 2.2 El paso de la logia al gremio.	818
III. 2.3 La decadencia del clero y la exclusión del pueblo.	835
III.3 LA CATEDRAL DE TOLEDO Y EL INICIO DEL MODO ESPAÑOL	868
III. 3.1 El traslado del coro: precedente esencial en las catedrales españolas	871
III. 3.2 Catedral de Toledo: arquetipo de la ruptura del espacio unificado	890
III. 3.3 El retablo tardo-gótico y sus repercusiones simbólicas	917
III. 3.4 La catedral de Sevilla: el apogeo del <i>modo español</i> .	927

CONCLUSIONES

SÍNTOMAS DEL CREPÚSCULO DEL ARTE SAGRADO EN OCCIDENTE	900
--	-----

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	900
-----------------------------------	-----

1. FUENTES PRIMARIAS UTILIZADAS	900
---------------------------------	-----

2. BIBLIOGRAFÍA BÁSICA	900
------------------------	-----

2.1 Bibliografía sobre Metodología de Investigación.	900
2.2 Bibliografía fundamental sobre Arte Medieval.	900
2.3 Bibliografía fundamental sobre Historia y Cultura Medieval.	900
2.4 Bibliografía fundamental sobre Arte Sagrado, Estética y Filosofía Medieval	900
2.5 Bibliografía fundamental sobre Teología e Historia de la Religión.	900
2.6 Bibliografía fundamental sobre Liturgia.	900
2.7 Bibliografía fundamental sobre Mito y Simbolismo Cristiano.	900
2.8 Bibliografía fundamental sobre Iconografía.	900
2.9 Otra bibliografía	900

SIGLAS Y ABREVIATURAS

SC	<i>SACROSANCTUM CONCILIUM. Concilio Vaticano II: Documentos Completos.</i> Santa Fe de Bogotá: San Pablo, 2000.
Dz	H. DENZINGER (ed.), <i>Enchiridion Symbolorum, Definitionum et Declarationum de rebus fidei et morum.</i> (Barcelona-Friburgo-Brisgovia-Roma) 1957; edición española: <i>El Magisterio de la Iglesia.</i> Barcelona: Herder, 1997.
MANSI	IOH. DOMINICUS MANSI (ed.), <i>Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio</i> (Florencia 1759ss). <i>Continuata et absoluta curantibus</i> L. Petit et I. B. Martin (París 1911ss).
PG	J.-P. MIGNE, <i>Patrologiae Cursus completes. Series Graeca.</i> París, 1857-1886.
PL	J.-P. MIGNE, <i>Patrologiae Cursus completes. Series Latina.</i> París, 1844-1864.
<i>STh.</i>	SANTO TOMÁS DE AQUINO, <i>Summa de Teología</i> , 5 volúmenes. Madrid: BAC, 1998s)

INTRODUCCIÓN

FUNDAMENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

INTRODUCCIÓN

FUNDAMENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

0. 1 PRÓLOGO E HIPÓTESIS.

A modo de advertencia preliminar, y a riesgo de parecer imprudente, queremos dejar por sentado que el interés de abordar este tema como proyecto de tesis doctoral, radica en una profunda experiencia personal, acontecida en el momento de visitar y registrar varias de las catedrales del alto gótico clásico en Francia (Chartres, Reims, Amiens, Beauvais, entre otras) y en otros países como Alemania, España y Portugal, durante el período 2006-2008; y poder comprobar, empíricamente, la fuerza espiritual que emana de estos edificios, y poder advertir vivencialmente el poder espiritual del Arte Sagrado en un instante evolutivo que alcanza la plena madurez. El proyecto de tesis doctoral quiere hurgar en ese tiempo remoto en que fueron levantadas las primeras de esas grandes catedrales del alto gótico; obras rotundas y bellas, prodigio de diestras manos y mejores geómetras, que dio el inicio a esa eclosión de templos y catedrales del alto gótico o gótico clásico, que poblaron primero Francia y luego el resto de Europa y con ello cristalizó una forma de construir el espacio sagrado.

La pregunta resurgió cuando al visitar la Catedral de Granada, obra renacentista de Diego de Siloé, no aconteció para nada la misma experiencia. Sentimos que ella no era portadora de esa misma fuerza mística, ni que fuera un vehículo del Espíritu Divino; tampoco pudimos comprobar la capacidad de asimilar esas verdades trascendentes y superracionales de la fe que habían inundado nuestro entendimiento al recorrer y meditar las catedrales francesas, quedando toda la experiencia estética o religiosa, en un plano natural¹. Tampoco nos fue posible revelar la imagen de la Naturaleza Divina impresa en lo creado, experiencias todas que sí nos habían sucedido en aquellas viejas catedrales góticas. Algo había ocurrido en la arquitectura religiosa en el corto lapso de algo más de 150 años. Nos dimos cuenta de que algo se había perdido u olvidado. En

¹ Ver LLUL, Ramón. *Ascenso y Descenso del Entendimiento* Barcelona: Folio, 2001 (1ª ed. Llul, Ramón. *De ascenso et Descensu Intellectus*, Montpellier, 1304).

Granada habíamos vivenciado, quizás, una experiencia estética, en ningún caso una experiencia religiosa de corte ontológico. Parecía como si la *Gracia* ya no se manifestara en esos templos. Y eso nos hizo reflexionar largamente. Y es a partir de estas reflexiones que se empezó a construir la posibilidad de realizar la presente tesis doctoral, dándole un sustento científico al cúmulo de experiencias y reflexiones que habíamos tenido.

La desacralización de nuestra vida y de nuestro mundo hoy es un hecho. Si antes lo sagrado y lo profano convivían en estrecho contacto, hoy el mundo ha sido dominado por un proceso de secularización irrefrenable. Al menos, ese es el hábito mental predominante, en el decir de Panofsky². No podemos negar la persistencia del sustrato religioso en el occidente cristiano, pero incluso éste ha sido dominado por los *ismos* en boga. La tesis quiere indagar en los primeros atisbos de este proceso.

Las principales tradiciones religiosas del mundo, esto es: judaísmo, cristianismo, islam, hinduismo y budismo; que han sido precisamente las que han conformado las grandes culturas que hoy existen, han desarrollado un arte concomitante que expresa perfectamente las realidades últimas de su espiritualidad y de su cosmovisión. Este arte se ha ido perfeccionando en el curso de los años, hasta alcanzar su plena madurez y revelan la integridad y núcleo de su teología. Todas las religiones lo han realizado y todas han llegado a una feliz síntesis entre arte y religión, y esto también es un hecho. Por tanto, se puede inferir, que históricamente, el arte y la religión han tenido un muy buen matrimonio durante los siglos. El arte permite acceder a través de un lenguaje visible, a realidades que son invisibles o de un orden suprasensible. De allí la clave del arte, que permite acceder a las verdades más profundas de la religión y hacerlas tangibles al hombre que está limitado por las barreras del tiempo y del espacio. Nos referimos específicamente al arte sagrado y a su sentido anagógico³, como condición esencial de éste.

² Ver PANOFSKY, Erwin. *La arquitectura gótica y la escolástica*. Madrid: Siruela, 2007.

³ ANAGÓGICO: **Anagogía** palabra procedente del latín *anagōge* transcripción de la griega ἀναγωγή (elevación), la palabra griega está compuesta por *ana* con el significado de "hacia arriba" y *agē* "llevar", es decir: «llevar hacia arriba». En el cristianismo quien ha dado la connotación más usual de *anagogía* ha sido el filósofo alejandrino y neoplatónico Orígenes quien, en la *Stromata* habla de la *anagogía* en el sentido de superar la interpretación literal de los textos para acceder a la esfera superior donde se halla la Divinidad. Dentro de la hermenéutica la *anagogía* es la interpretación con un sentido místico de los textos sagrados por la cual se pasa del sentido literal a un sentido espiritual, esto frecuentemente con el fin de dar una noción y una perspectiva de la bienaventuranza eterna; por extensión se denomina *anagogía* al sentimiento por el cual se considera que el alma se engrandece contemplando la Divinidad y sus obras. El **sentido anagógico** (o sentido místico) sería el medio por el cual los santos pueden ver realidades y acontecimientos de una significación eterna, que conduce (en griego *anagoge*) a los cristianos hacia la patria celestial. Así, la Iglesia en la tierra es signo de la Jerusalén celeste. (cfr. Ap 21,1-22,5)

Queremos establecer, entonces, en esta introducción, y sujeta a su posterior comprobación, que ARTE SACRO y ARTE RELIGIOSO no son para nada sinónimos. El arte religioso es un mero problema de TEMA. El Arte Sagrado, en cambio, es un problema de FORMA. Esto es un núcleo hipotético vital para comprender toda la elaboración del problema central de nuestra tesis. Es en definitiva, la desacralización del arte religioso el problema esencial que intentará resolver esta investigación.

Por tanto, la pregunta que habría que hacerse es si legítimamente ¿tuvo o tiene el cristianismo de occidente un auténtico arte sacro? Si lo tuvo, entonces cabría preguntar también ¿cuándo? Y ¿hasta cuándo? Si lo tuvo y ya no lo posee, entonces ¿cuándo y por qué se perdió?, ¿cuáles fueron los primeros síntomas?, ¿cuáles son los agentes o factores implicados? Y a partir de eso, también podríamos preguntar ¿y hay alguna posibilidad de restauración? Nuestra tesis supone la existencia de un arte auténticamente sacro en el Cristianismo que se desarrolló en oriente –Imperio Bizantino y su difusión oriental- y que ha permanecido muy estable a través del tiempo, consientes que ha tenido una serena evolución. Nuestra tesis quiere afirmar que el Occidente cristiano sí desarrolló un arte sacro maduro y pleno entre los siglos XI y XIII, para después entrar en un período de decadencia paulatino y que nunca se pudo ya recuperar, a pesar de ingentes esfuerzos por restaurar a una Iglesia predominante de los destinos culturales de Occidente, en distintos momentos posteriores. Desde ese momento ha dominado la historia del arte cristiano un cultivo casi absoluto de un arte religioso desacralizado, salvo contadas excepciones.

La situación del arte religioso, entonces, y especialmente de la arquitectura religiosa, a partir de ese tiempo, según nuestro modo de ver, y que intentaremos demostrar claramente a lo largo de esta tesis, se comenzó a ir agravando, consecuencia de una secularización y empobreciendo alarmante de la liturgia, el simbolismo y la teología aplicada en la iglesia cristiana occidental. Surgió entonces, y obviamente, la pregunta acerca de ¿Qué era entonces el *arte sagrado* verdadero? y ¿De qué modo existió un arte sagrado en el Occidente cristiano? a partir de estas interrogantes y de las experiencias en ese momento vividas, creemos que se hace apremiante discutir estos temas, puesto que el hecho de recobrar los principios tradicionales que inspiraban la ejecución de estas magníficas obras, nos permitirá rastrear las bases, condiciones y supuestos que allí subyacen para una verdadera restauración del genuino arte sagrado cristiano en Occidente.

El alcance de las reflexiones anteriores nos interpela hasta hoy. La carencia de un arte sacro pudo suscitar, en gran parte, el movimiento romántico, al menos en su vertiente religiosa, pues todavía nos reclaman algunas interrogantes que surgen hasta el presente, preguntas como: ¿por qué hoy es tan difícil encontrar templos o iglesias donde se pueda percibir esa realidad superior, que es la manifestación del Espíritu Divino en los espacios religiosos? ¿Qué carencia notó el espíritu de la época, en la era de los *revivals* historicistas del Romanticismo del siglo XIX y comienzos del XX, que les indujo a crear templos siguiendo, aparentemente, los mismos postulados o preceptos formales de la Plena Edad Media? ¿Una simple mirada nostálgica al pasado? ¿La búsqueda de un mismo foco espiritual? ¿La añoranza de un bien ausente? ¿La imaginación de mundos ideales? ¿La exacerbación de la subjetividad? ¿El cansancio del frío racionalismo de la máquina y del academicismo del Beaux Arts? ¿La melancolía por lo inalcanzable? ¿La pasional efusión de los sentimientos? ¿El refinamiento mórbido de la sensibilidad?

Quizás la respuesta es que de todas estas materias se alimentó el Romanticismo, pero la pregunta es si en esta reacción ¿hay una liberación de energía creadora? Si esta crisis ¿permite la generación de un nuevo lenguaje o es la mera reproducción de un lenguaje, con los mismos vicios de la época que inmediatamente le antecede? Si es así, estas convenciones estilísticas ¿renuevan la espiritualidad o nacen ya petrificadas, incapaces de generar una nueva irradiación espiritual? ¿Fue sólo una simple transmisión de modas en boga la que llenó de iglesias basadas en modelos de los *revivals* historicistas las ciudades europeas y americanas en los últimos años del siglo XIX y primeros años del siglo XX? Y ¿en qué elementos subyacerían estas cuestiones? ¿Juega algún rol crucial el conocimiento del simbolismo del templo cristiano y el arte sagrado en esto? ¿Se construyeron estas mismas iglesias utilizando un mero repertorio formal, pero absolutamente despojadas del sentido sagrado que les dio origen, de ser arquetipos de lo Divino? ¿A qué se debe este olvido? Y actualizando estas interrogantes: ¿Explicaría eso de algún modo que hoy, a lo más, se realice un arte religioso, pero de ningún modo arte sagrado? Y si la crisis, o incluso, la decadencia del arte actual ¿se debe al olvido casi total de estos principios?, y si su redescubrimiento ¿debería llevar acaso, a los artistas a crear de nuevo obras, no idénticas, claro está, a las del pasado, cosa ni posible ni deseable, pero si análogas, por emanar de ese mismo foco espiritual? Creemos que de las preguntas surgidas, muchas pueden ser una constante a través del tiempo y otras tienen hoy más vigencia que nunca.

Para entender, según nuestro punto de vista, que fue un progresivo empobrecimiento teológico y cosmológico de la liturgia, a la luz de los nuevos tiempos, lo que conllevó a una desacralización del espacio religioso, por excelencia, el templo cristiano. Para ello deberemos adentrarnos en el momento preciso, en que creemos, el occidente cristiano desarrolló y plasmó un auténtico arte sacro, alcanzando una cumbre, para después indagar en las causas que generaron cambios sustanciales en estos tópicos, haciendo declinar el estadio conquistado, y comenzar un periodo de decadencia escalonado, sólo cohibido por reacciones intermitentes y a veces, muy locales. Nos interesa estudiar cómo influyeron los concilios ecuménicos, las reformas y la influencia que tuvieron los manuales litúrgicos del pleno Medievo a las postrimerías de esa época⁴, para finalmente reflexionar en las conclusiones, sobre las consecuencias que tendrá esto en el paso de esa época al Renacimiento, en los albores de la Modernidad, hasta el Concilio de Trento, pasando por las sucesivas disposiciones de renovación litúrgica emanadas de diversos concilios locales⁵.

Insistimos en que las consecuencias que se puedan desprender de esta investigación están absolutamente encaminadas a establecer la génesis de la decadencia del arte sacro, pero donde sus derivaciones nos conciernen aun hoy, y tocan una fibra muy sensible. También queremos insistir en que lo que está en juego aquí no es una crítica hacia la belleza que pueda emanar del arte religioso, algunas absolutamente formidables y únicas, sino en la capacidad específica de este arte religioso de proyectarnos hacia la contemplación del Misterio Divino. Reflexionar sobre estos principios del arte sacro es el firme propósito y alcance de esta tesis que ahora iniciamos.

⁴ Esta introducción quiere dejar en claro el alcance que pudieran tener estas vivencias, pero que no comprometen el desarrollo ulterior de los límites de esta tesis, por exceder la especificidad propia de un doctorado. En este sentido muchas de las citas al pie en esta primera parte de la tesis, que corresponde al Fundamento de la Investigación, tienen por objetivo vincular los lineamientos y nexos de la presente tesis doctoral con ciertas repercusiones que se encuentran más allá de las fronteras de esta investigación.

⁵ Un caso emblemático son las disposiciones acordadas en el Concilio Tridentino (1545-1563) para combatir la reforma protestante que amenazaba Europa desde el norte. También son tremendamente relevantes tanto el surgimiento del *"modo español"* a partir de la Catedral de Toledo que fue emulado por el resto de las nuevas catedrales que se erigieron en la Península, cuyos modelos son exportados a las nacientes colonias americanas como los nuevos desafíos y exigencias que se presentaron en el programa evangelizador de su población indígena, con todas las modificaciones en cuanto a liturgia, iconografía y espacio religioso.

Fundamento de la Hipótesis.

En la presente tesis fundaremos nuestra hipótesis en que el arte sacro sigue una serie de estrictas leyes que aseguran un lenguaje adecuado que permite que una mirada espiritual se encarne en formas que proyectan y reflejen esta misma visión psíquica.

Queremos indagar en la existencia de ciertos métodos y principios que gobiernan y animan al arte sacro expresado en la arquitectura catedralicia del pleno Medioevo, y si ello conlleva un apropiado conocimiento sagrado, fundado en una dimensión ontológica y simbólica de la religión y del misterio cristiano, expresado en la simbología teológica y cosmológica asociada al templo catedralicio en el gótico clásico. Y si este periodo representa un apogeo en la madurez de sus iglesias, con un programa iconográfico bien definido, una teología madurada a la luz de la escolástica y la metafísica y donde, como nos dice Jean Hani: *“el santuario, decimos, es un instrumento de recogimiento, de gozo, de sacrificio y de elevación. Mediante la combinación armoniosa de mil símbolos que se funden en ese símbolo total que él mismo constituye, primero, y ofreciéndose como receptáculo a los símbolos de la liturgia, a continuación, el templo forma, con esta última, el más prodigioso hechizo que pueda preparar al hombre para adquirir conciencia del descenso de la Gracia, de la epifanía del Espíritu en la corporeidad”*.⁶

Nuestra propuesta es estudiar la cristalización del proceso de madurez de la simbología cosmológica y teológica y del programa iconográfico que se alcanza en las catedrales del *alto gótico* en Francia que comienza con la reconstrucción de la catedral de *Chartres* (1195-1220), primera catedral del periodo, y que ya presenta un estilo completamente maduro y definido, que va a encaminar esta nueva formulación del estilo gótico a su plena madurez, equilibrio y apogeo en la construcción de los templos que le suceden. Le seguirán cronológicamente la catedral de *Bourges* (1195-1214), *Reims* (1211-1260), *Amiens* (1220-1288) y *Beauvais* (1225-1284). Estas catedrales presentan características precisas acerca de la evolución del estilo desde el gótico primitivo, que es un período formativo, de evolución, con respecto a su estilo predecesor, el románico, pero que ya está buscando su propio lenguaje y su propia forma de expresión⁷.

⁶ HANI, Jean. *El simbolismo del templo cristiano*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2000. p. 13.

⁷ Aparentemente tomar el *Alto Gótico* como centro de la investigación de la presente tesis pudiera parecer un *capricho francés*, y que aparentemente no tuviera nada que ver con los alcances del programa de doctorado en el cual se inserta éste trabajo; pero es justamente aquí donde se establece el arranque conceptual y marco teórico de la definición del prototipo de *Arte Sagrado*, que posteriores evoluciones y sucesivas transformaciones harán perder ese preciso carácter

Al establecer la simbología teológica y cosmológica general y permanente de estas catedrales se podrán establecer algunos principios y métodos con los cuales opera el Arte Sagrado, es decir establecer las constantes del lenguaje formal derivado de esa fuente espiritual que es el misticismo de la época del arte gótico clásico. Al fundamentar este proceso de cristalización del templo cristiano, que encuentra su máxima expresión y madurez en el alto gótico, estableceremos el prototipo del espacio sagrado, donde cobra mayor esplendor la LITURGIA, en perfecta consonancia con el espacio arquitectónico, el simbolismo y el programa iconográfico respectivo. Una vez establecidos estos principios y métodos del Arte Sagrado, nos será posible indagar las sucesivas transformaciones del espacio cultural, a través de las reformas litúrgicas introducidas tanto por los diversos liturgistas de la Baja Edad Media, como de los proyectos reformadores, como la unificación litúrgica de rito romano –en la mal llamada reforma gregoriana, del 1059 al 1150-, los concilios papales –desde el Lateranense I en 1123 hasta Vienne en 1312- y los diversos concilios locales y sínodos –los más importantes para nuestra tesis, los de Toledo y Reims- como consecuencia de las transformaciones en el contexto histórico de la época.⁸ *Ecclesia materialis significat ecclesiam spiritualem*, “La iglesia material es símbolo de la iglesia espiritual” es la fórmula contenida en el planteamiento teológico de los doctores medievales. Lo visible de la *ecclesia materialis* alude a lo invisible de la *ecclesia spiritualis*, esto es, la catedral debía expresar los contenidos de la fe cristiana. Para el teólogo medieval todo, por tanto, se convierte en símbolo. La liturgia irá ordenando, conformando y dando sentido a la evolución del espacio cultural.

Nuestra intención es, entonces, dar un fundamento científico y preciso, con información relevante sobre el tema en cuestión, para así ofrecer una visión sistemática que pueda sacar deducciones y conclusiones apreciables acerca del proceso que ha tenido el arte religioso. No queremos que nuestra proposición se interprete como una visión romántica e idealizada del tipo de un *François-René de Chateaubriand*, un *Víctor Hugo* o un *Augustus Pugin*⁹. Tampoco es nuestra intención hacer apología de la fe, sino

sagrado que tenía el espacio cultural, cosa que pretendemos demostrar en esta investigación. No se pueden entender los modelos arquitectónicos iberoamericanos coloniales, sin las fuentes que los inspiraron –Catedrales de Sevilla y Jaén– como tampoco se pueden entender éstas sin el «modo español» que inicia la Catedral de Toledo, como primera variante hispánica –a su vez– del citado «modo francés».

⁸ Otros, muy decisivos, como lo es el concilio de Trento (1545-1563) que sólo esbozaré en la tesis doctoral, por alejarse del marco temporal de la presente investigación, paulatinamente iniciarán un progresivo distanciamiento, y hasta una ruptura, con las conquistas logradas en la época de esplendor que constituyó el alto gótico.

⁹ **François-René de Chateaubriand** (1768-1848) autor del texto: *El genio del cristianismo Bellezas de la religión cristiana* (1802), fue un diplomático, político y escritor francés considerado el fundador del romanticismo en la

meramente elaborar una proposición que identifique y articule de modo sistemático, los principios que orientan al arte sagrado tradicional, y desde ahí comprender el origen del derrotero de desintegración que ha seguido el paulatino divorcio entre arte y religión.

Planteamiento de la Hipótesis.

A partir de establecer este estudio, podremos desarrollar nuestra HIPÓTESIS que podría ser formulada del siguiente modo:

Si la crisis espiritual del cristianismo, se debe entre otros, a un deterioro alarmante del simbolismo y significado profundo de la Liturgia y de la Teología aplicada al espacio cultural en el Occidente cristiano, entonces la base de esta restauración pasa por recobrar los principios tradicionales¹⁰ del Arte Sagrado, que animaron y fueron elaborados, hasta alcanzar una forma de íntegra madurez, durante la plena Edad Media. Solamente redescubriendo el sentido y los principios que hicieron alcanzar la plenitud al templo cristiano; y sólo recordando la auténtica naturaleza de este arte, en particular, por lo que se refiere a la arquitectura y a sus principios esenciales, podremos comprender el simbolismo del templo cristiano y como éste, se ordena a la acción litúrgica. Por lo mismo, el olvido y descuido de estos principios será el que oscurecerá el sentido de este arte. El proceso de perfeccionamiento progresivo del espacio del templo será abruptamente interrumpido, cortado y fragmentado. La catedral perderá la unidad espacial que la caracterizó y no se entenderá ya el espacio unitaria y simultáneamente, sino que ahora sólo se podrá aprehender y vivenciar de modo sucesivo, fraccionado y atomizado.

literatura francesa. **Víctor Hugo** (1802-1885), autor de la novela *Nuestra Señora de París* (1831) fue un poeta, dramaturgo y novelista, considerado por muchos el más importante de los escritores románticos en francés. **Augustus Pugin** (1812-1852) Sus puntos de vista fueron expresados en obras como *Contrasts y Los verdaderos principios de la arquitectura cristiana* (*The true principles of Christian Architecture*, 1841) que fueron muy influyentes. Fue un arquitecto inglés, que encabezó con prodigioso empuje el movimiento del neogótico victoriano. Ellos fueron los principales representantes del nuevo auge de la arquitectura neomedieval en la Europa del s. XIX.

¹⁰ Jean Hani precisa el sentido del término “tradicional” que ocuparemos en esta tesis, que será en sentido estricto, para designar todo aquello que es conforme a la tradición auténtica, no humana, la cual reviste para la esfera que nos ocupa, que es el marco de esta tesis, una doble forma; cánones eclesiásticos propios del arte cristiano como tal, y cánones universales del arte sagrado, deducidos de los conocimientos metafísicos de diversas tradiciones. Podrá observarse que el término “tradicional” es algo bien distinto de lo que significa “tradicionalista”.

Para el Concilio de Trento, es necesario precisar, el sentido del espacio gótico y sus portentosos programas iconográficos ya no eran comprendidos. Los jesuitas, principal orden al servicio de las ideas tridentinas fueron los primeros en violar las reglas de orientación de los templos, ya marcando el final de las viejas tradiciones artísticas, el sentido de las mismas se oscureció y se convirtió en enigma. Luego el simbolismo esencial, alma del arte sagrado, terminó por morir¹¹.

A pesar de que el estudio de las relaciones entre liturgia y arte sagrado no es nuevo, pues ya grandes liturgistas medievales como *Honorio de Autun*, *Sicardo de Cremona* o *Durando* promovían explicaciones litúrgicas para el uso del espacio cultural, hoy en día debemos admitir que existe gran ignorancia entre los historiadores del arte sobre la liturgia, como de los liturgistas sobre arte y arquitectura religiosa¹². Es aquí donde estudiar la riqueza de la simbología, la iconografía y la liturgia expresada en el templo cristiano permitirá comprender el significado profundo de éste, para poder realizar una profunda renovación de las fuentes espirituales, “Desde esta perspectiva, el objetivo de una iglesia no es sólo el de congregar a los fieles, sino el de crear para ellos una atmósfera que permita que la Gracia se manifieste mejor, y lo alcanza en la medida en que logra tirar hacia sí, canalizar adentro, en un sutil juego de influencias, con un objetivo – la comunión con lo Divino-, el flujo de sensaciones, sentimientos e ideas.”¹³.

Con ello sólo queremos enfatizar la importancia de la liturgia para la comprensión del arte y el culto cristiano de todas las épocas, y en específico caracterizar en base a ello, la época del gótico clásico o alto gótico. El mérito de estas reflexiones - y parafraseando a Hani-, si alguna poseen, y que darán paso al desarrollo de la proposición de esta tesis, es dejar de lado nuestro punto de vista particular en lo posible, y transmitir verdades de orden auténticamente tradicional;¹⁴ fundamentado en fuentes de primer orden, una respetable bibliografía y el estudio concienzudo de sus edificios, puesto que la verdadera fuente primaria son las catedrales, pues es su expresión corpórea expresa su realidad espiritual y la atmósfera psíquica que reinaba durante su construcción y la vida espiritual de las comunidades de fieles que albergaba, más que cualquier otra fuente o documento.

¹¹ Si bien esta afirmación no se demostrará en la tesis más que tangencialmente, es necesaria su inclusión.

¹² Cfr. Con el Prólogo del pbro. James Lara al libro de SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*. Madrid, Encuentro, 1994. p.12

¹³ *Op. Cit.* HANI, Jean. p. 13

¹⁴ *Ibid.* p. 14

Necesidad de conocer los Antecedentes.

Para adentrarse en el tema, es necesario conocer los estudios, investigación y trabajos anteriores, de allí el uso de una extensa bibliografía y de fuentes de primer orden, pues es un tema que muchos autores y expertos han revisado. Esto ayudará a:

(a) *No investigar -de la misma manera- esta cuestión que ya ha sido estudiada a fondo:* intentando dar un enfoque novedoso en sus propuestas y conclusiones; tratando un tema desde muchas aristas ya conocido, pero dando un enfoque diferente. El estudio previo arroja que a pesar de que el templo cristiano en la época del *alto gótico* ha sido más que estudiado, creemos que sigue siendo un tema poco explorado desde las relaciones que hay entre arte, simbología y liturgia, por lo que se le dará un enfoque crítico, que puede resultar novedoso. En el apartado 0.3 referente al *Estado de la Cuestión*, desarrollaremos las principales líneas de pensamiento en torno al mundo del gótico clásico, estudiado por diversos especialistas, incluyendo teólogos y liturgistas contemporáneos de esa época.

(b) *Estructurar formalmente la idea de investigación.* Para ello definiremos algunos conceptos claves, que se utilizan como lugares comunes, pero que se han manipulado -y a menudo, tergiversado- dándole significados distintos y alcances diferentes a términos como símbolo, iconografía, liturgia, tradición y arte sagrado. Por tanto es necesario revisarlos críticamente, dando cuenta sobre las principales líneas argumentales que definen el espectro de la discusión. Nuestra posición estará dada según sea el o las escuelas de pensamiento al interior del magisterio de la Iglesia actual y la de los grandes teóricos del tiempo en cuestión, esto es de los diversos doctores de la Iglesia Medieval. Cotejarlos permitirá elucidar la vigencia de los principios o la objeción actual que pudiese haber. Esto resultará al exponer los criterios de la LITURGIOLOGÍA, como ciencia de la expresión específica y evolución del culto cristiano. Es necesario precisar que el arte sacro no es mera mimesis o reproducción de los textos sagrados, el arte sagrado no es la reproducción de un lenguaje, si no la generación de un lenguaje, pues el arte siempre filtra, recrea y ennoblece al texto sagrado *“por el drama comunitario que es la oración vivida. Precisamente porque ha sido la comunidad creyente la que ha modelado la Historia Sagrada hacia su entendimiento; es también la conciencia comunitaria, interpretada por el artista particular, la que crea el mensaje del templo cristiano”*¹⁵.

¹⁵ Op. cit. Prólogo del pbro. James Lara, p.12.

(c) *Selección de la perspectiva desde la cual abordaremos la investigación.* Nuestro enfoque será desde la perspectiva litúrgico-simbólico-arquitectónica, si es que así se le puede llamar. No se puede evitar tocar temas que se relacionan con distintos campos, por eso hablaremos de un enfoque fundamental o principal, pero no único. El sentido de esta tesis no es sólo explicar el real uso y significado profundo del templo cristiano - expresado en su edificio emblemático, la catedral- a través de sus elementos formales, espaciales y materiales, sino el que éstos puedan ilustrarnos, en cuanto a los auténticos métodos y principios que rigen el arte sagrado, para así revisar críticamente el progresivo proceso de distanciamiento del arte religioso que como cultura occidental hemos estamos creando desde la encrucijada que supuso la Modernidad.

Investigación previa de los Temas

En cuanto a la estructura inicial, será establecer primero el marco general de esta tradición, para después ir analizando las expresiones típicas de su arte en la fase madura del arte cristiano del occidente medieval, ya que en el Arte Sagrado, toda forma transmite cierta cualidad del ser y esa cualidad es altamente significativa en cada elemento característico de las catedrales anteriormente indicadas. Pues cuanto mejor se conozca el tema de la liturgia y arte sagrado, el proceso de afinar la idea será más rápido y eficiente. Los tipos de temas a investigar en esta tesis podrán, a priori, encontrarse entre los siguientes:

- (a) *Temas ya investigados, estructurados y formalizados* (se encuentran documentos escritos y otros materiales que arrojan resultados de investigación y/o análisis anteriores).
- (b) *Temas ya investigados, pero menos estructurados y formalizados* (hay investigación pero pocos documentos, el conocimiento puede estar disperso o más accesible, investigaciones no publicadas).
- (c) *Temas poco investigados y poco estructurados* (requiere esfuerzo para encontrar lo que se ha investigado, aunque sea escaso)
- (d) *Temas no investigados*

Creemos que nuestro proyecto de tesis se encontraría en la letra (a) en cuanto a que el *gótico clásico* es un período profusamente estudiado por muchos especialistas de

connotada trayectoria, lo cual podría hacer parecer una locura plantear siquiera alguna perspectiva complementaria, y (b) en el sentido que no hay una investigación que intente articular los descubrimientos que se hicieron tanto en el campo espacial y del arte del alto gótico a la luz de las recomendaciones litúrgicas, del desarrollo simbólico e iconográfico, y a partir de una reflexión sobre ello; plantear las bases de una lectura crítica del sentido profundo del templo cristiano y su evolución desde el gótico clásico francés a la configuración del denominado “*modo español*”. Es por ello que creemos que el desarrollo de la última parte de la tesis doctoral se enmarcará, de modo fundamental en la letra (c) en muchos aspectos. El capítulo 0.3 *Estado de la Cuestión*, a modo de un breve resumen historiográfico, podrá presentar el estado del arte con respecto al estudio del templo cristiano en esta variante, que creemos podrá arrojar luces novedosas con respecto a un tema que pareciera estar archiconocido.

0.2 OBJETIVOS Y PRODUCTO FINAL ESPERADO

Objetivo General

Revisar críticamente y explicar el proceso de evolución y apogeo del concepto de arte sagrado del templo cristiano expresado en su edificio emblemático, la catedral, que se alcanza en *el gótico clásico francés* a partir de una íntima comunión entre liturgia, simbología, iconografía y arquitectura, definiendo y caracterizando con precisión y claridad las leyes que orientan al arte sagrado; estudiando el sentido mismo de esos monumentos y su concepción; ya que representa una cúspide en la madurez de la concepción espacial del templo, con un programa iconográfico bien definido, una simbología cosmológica y teológica derivada de la interpretación litúrgica y de una teología madurada a la luz de la escolástica y la metafísica.¹⁶

Objetivos Particulares

- Analizar y precisar los elementos teológicos y cosmológicos característicos del arte sagrado comunes en la arquitectura y en el programa iconográfico de las catedrales del gótico clásico a la luz de las pautas litúrgicas que se intentarán recabar en la tesis, que nos permitan establecer pautas y modelos analíticos acerca del arte sagrado.
- Establecer los principios y métodos con los cuales opera el arte sagrado en la arquitectura catedralicia, es decir, establecer las constantes del lenguaje formal derivado del largo proceso de sedimentación del cristianismo y de cristalización de esa fuente espiritual en la época del arte gótico clásico francés.¹⁷

¹⁶ Estas son exigencias apremiantes si queremos precisar los rasgos de identidad que permitan definir las pautas de persistencia y cambio en el Arte Sagrado, a la luz de las evoluciones posteriores que pudieron cortar con el sentido profundo del Templo Cristiano, siguiendo tanto, las recomendaciones litúrgicas que emanaron desde las cúpulas eclesíásticas, como variaciones locales debidas a las exigencias particulares del clero, que pudieran marcar una tendencia de proporciones no menores dentro de la arquitectura catedralicia hispánica. Dentro de esta misma lógica puede situarse tanto la respuesta de la Iglesia Católica a la Reforma Protestante en el norte de Europa, como por las exigencias y reflexiones de un nuevo programa evangelizador a partir de los desafíos que impuso la conquista y colonización de América y que será tema de un posterior desarrollo, fuera de los alcances de la presente tesis doctoral.

¹⁷ Como un objetivo deseado y no declarado, sería que el poder reflexionar, a la luz de estas investigaciones, acerca del valor y la importancia de revisar la situación del contenido sagrado del arte religioso contemporáneo, en especial de la arquitectura religiosa, a fin de que se pudiese recobrar, si fuera posible, el conocimiento sagrado y los principios

- Aplicar estos métodos de operación sobre un modelo emblemático o representativo que dé cuenta con precisión, y encarne fielmente los principios característicos mencionados en los objetivos anteriores. Aquí el modelo a estudiar será la catedral de Chartres.
- Analizar críticamente y precisar las consecuencias que tuvo la variante peninsular o “*modo español*” y revisar las posibles competencias e implicancias de ello, en un posible inicio del proceso de decadencia de las reglas que gobernaban este arte sagrado tradicional. En este caso el modelo a estudiar será la catedral de Toledo.

Preguntas de Investigación

Si como decíamos anteriormente en nuestra Hipótesis inicial, la crisis espiritual del cristianismo, se debía entre otros, al inquietante deterioro de las formas litúrgicas y de la teología simbólica aplicada en Occidente, entonces el fundamento de esa restitución pasaría obligatoriamente por recobrar estos principios tradicionales del Arte Sacro, redescubriendo su sentido y sus principios. Sólo recordando la auténtica naturaleza de este arte, y comprendiendo el entreveramiento del simbolismo teológico y cosmológico que animó al templo cristiano ordenado y supeditado a la acción litúrgica, permitirá redescubrir lo que era ese auténtico arte sagrado. Ello no implica que no nos planteemos algunas preguntas de investigación que pueden servir para revisar la validez que tiene nuestra Hipótesis. Incluso a averiguar si estas premisas tendrían validez en nuestro tiempo, pues esta tesis quiere arrojar respuestas a la problemática del espacio sagrado de hoy, y pues como dice Otto von Simson:

*Ningún otro monumento de una cultura radicalmente diferente de la nuestra participa tanto de la vida contemporánea como la catedral.(...) Las catedrales góticas se conservan intactas y siguen utilizándose hoy en día, no son la ruina romántica de un pasado irrecuperable, sino que siguen siendo el centro de casi todas las poblaciones europeas y también, en discutibles imitaciones, de muchas ciudades americanas.*¹⁸

tradicionales de este arte, puesto que creemos que son la base y condición de una posible restauración de la arquitectura religiosa. Por supuesto, esto excede también, los estrechos límites de una tesis, por eso sólo queda expresado como una tímida declaración de principios a pie de página.

¹⁸ VON SIMSON, Otto. *La catedral gótica*. Madrid: Alianza, 2007, p. 15.

Pues con las afirmaciones o suposiciones esbozadas en los apartados anteriores tenderíamos a apuntar que, en primera instancia, hoy no se conservan fundamentalmente elementos del Arte Sagrado, pero inmediatamente surgen las preguntas: ¿Y qué implicancia tiene que no se conserven? ¿Es que hay acaso un proceso paulatino de simplificación? ¿O es una reacción acaso, contra la excesiva complejización y paulatino hermetismo en que se sumergió esta forma de arte? Ahora, si nos trasladamos al siglo XIX o incluso a la Modernidad del siglo XX nos arrojaría preguntas importantes sobre la validez de una arquitectura sagrada en estos tiempos. Debemos entender por ejemplo, que los *historicismos* no aparecen inmediatamente, sino que vienen después de muchos procesos y tienen que consecuencias que valen la pena analizar. Pero, aunque creemos que esta tesis está supeditada a los estrechos límites de una investigación específica, si creemos que las implicancias son muy relevantes y nos afectan a todos en el día de hoy.

Creemos que en este planteamiento inicial de la investigación permitirá aventurar, al menos inicialmente, preguntas cruciales para el mundo americano tales como ¿cuál fue el modelo espacial religioso que se trasplanta a América? ¿Qué orientaciones litúrgicas y pastorales la animaron? ¿Qué se ganó y qué se perdió? ¿Cuáles serían la importancia y las consecuencias de si no sobrevivieran estos elementos sacros? ¿Por qué vale la pena, de verdad, hacerse esta pregunta? Pues lo habitual es que cuando uno reproduce un lenguaje o bien genera otro lenguaje, puede suceder que se quede en la cáscara, en la superficie y no trasuntan los elementos esenciales o profundos que dieron origen a la expresión original y primera de ese arte. Por otro lado, el construir un espacio religioso tan esencialmente modificado es también hacer una crítica hacia el arte religioso que se hacía en una época pasada, o a la forma como el mundo se estaba desarrollando. ¿Qué necesidad venía a satisfacer o al menos pretendía una catedral gótica? Se ha ido olvidando paulatinamente el efecto que podía producir el entrar en una de esas catedrales del mundo bajo medieval, cuando la experiencia hacía que uno se abrumara, sobrecogiera y sólo quedara el silencio de la contemplación. El arte sagrado generaba un infinito por intensificación.

Si entre los historiadores del arte especializados no hay acuerdo ni claridad entre lograr diferenciar lo que sería el arte sagrado de un mero arte religioso, ¿qué podríamos esperar del hombre ordinario? ¿Es que acaso estamos ante una típica crisis de

nominalismo? ¿Acaso el lenguaje no es el que crea realidad y es la clave para comprender los variados fenómenos humanos¹⁹? ¿No se impone como algo necesario el poder precisar con claridad y con fuerza ciertas distinciones semánticas que tienen consecuencias e implicancias de largo alcance? Pues acaso podríamos preguntarnos si ¿es bueno o malo si le sacáramos lo sacro a lo religioso? ¿Se puede? ¿Se debe? o ¿Es necesario y deseable ese mismo foco espiritual? Eso es lo que hay que resolver; pero para ello el historiador del arte debe tener afinado el mundo lingüístico y semántico para ser preciso y riguroso en las distinciones de campo de los términos. Sagrado y religioso no están en una relación de identidad, sino en una relación de analogía, como igualmente lo están templo e iglesia²⁰.

Las sociedades construyen según sus necesidades y debemos ser cuidadosos de que las proposiciones no choquen con esa observación de la realidad²¹. Los artesanos y artífices de estas catedrales del alto gótico ¿entendían realmente lo que estaban haciendo? Y en el caso de ser una respuesta negativa ¿y realmente importaba que entendieran? Además creemos que debemos entender que lo sacro del gótico no necesariamente viaja con la copia. También debemos comprender que la Iglesia ha sido notablemente eficiente en cambiar y adaptarse a las necesidades del tiempo y que detrás de construir una catedral o un templo hay muchísimas decisiones. La pregunta entonces podría tomar un cariz un poco distinto, y ésta consistiría en preguntarse, no tanto si la posterior arquitectura religiosa rescató el arte sagrado, sino en ¿por qué lo desechó? Hay que aferrarse al encanto de las cosas, siempre hay algo fascinante tras estas cuestiones, y la comparación entre el gótico clásico y toda la evolución de la arquitectura religiosa es interesante en tanto nos explique algo sustantivo de la realidad, como puede ser el hombre mismo en su relación con la realidad invisible de lo inteligible, realidad que se halla situada más allá de él. Con esto sólo queremos afirmar que el Arte Sagrado se basa en realidades objetivas, concretas y prácticas, buscando que las ideas espirituales que originan la actividad artística prevalezcan siempre sobre el campo de las expresiones particulares, percibiendo lo trascendente en lo razonable y donde las propias vibraciones

¹⁹ Ver ECHEVERRÍA, Rafael. *Ontología del Lenguaje*. Santiago: J.C. Sáez. 2003.

²⁰ Ver también ECHEVERRÍA, Rafael. *Por la Senda del Pensar Ontológico*. Santiago: J.C. Sáez. 2007

²¹ Podemos observar también las causas de ¿por qué el modelo exitoso del “templo” evangélico en América Latina? Bástenos recordar los conflictos iconoclastas que sacudieron la cristiandad en tiempos remotos y preguntarnos si acaso ¿no habrá en cada generación un grupo que va sustrayendo paulatinamente elementos? ¿No habrá pasado que de tanto complejizarlo vino una reacción contraria? ¿No podríamos, quizás, entender que desde la cueva primordial, la historia del arte sagrado no fue un proceso de sucesivas acumulaciones y sustracciones paulatinas?

psíquicas que animaron las facultades de los viejos artesanos medievales, estarían gobernadas por dicha influencia espiritual.

Justificación del Estudio

Nos pareció relevante, antes de continuar con el desarrollo de nuestra exposición, poder recapitular y resolver brevemente algunas preguntas indispensables en esta tesis, aunque no sin cierta ambición especulativa acerca de sus alcances. Creemos que la conveniencia o importancia que tendría esta tesis está, no sólo en que nos permitirá establecer y precisar los criterios de definición de los conceptos y elementos que conforman la naturaleza del *arte sagrado* y de la expresión simbólica del templo cristiano expresado en la Catedral, sino que también nos permitirá cuestionarnos acerca de otras cosas como por ejemplo *¿Cuál es la relevancia de este estudio para nuestro tiempo?, ¿qué proyección tiene esta investigación?* El templo cristiano es un edificio vivo, las catedrales de la época medieval conviven con nosotros, están firmemente insertas en el paisaje urbano no como ruinas, sino como organismos animados plenamente vigentes; por ello logran transmitir, quizás más fielmente que cualquier otro monumento, el espíritu que las vio nacer, *“los orígenes del gótico –quizás la realización más creativa de la historia de la arquitectura occidental- sólo pueden entenderse como la respuesta particularmente sensible de la forma artística a la visión teológica del siglo XII”*²², por lo tanto la fuerza evocadora que poseen y la intensidad que suscita en quien las visita hoy, revelan un vitalismo excepcional. La relevancia que tiene una investigación de este tipo, es que podría revelarnos los presupuestos bajo los cuales el templo cristiano se convierte en arte sagrado, y nos hace participar de una realidad superior, trascendente, eterna, articulando una visión integral de los factores y presupuestos que interactúan en el proyecto arquitectónico de una catedral de esos tiempos, como son los presupuestos litúrgicos, simbólicos, iconográficos, teológicos y cosmológicos en el espacio cultural. Si detectamos allí estos elementos esenciales, podríamos extrapolarlos para un posible replanteo del espacio cultural contemporáneo²³.

²² *Op. Cit.*, VON SIMSON, Otto. p. 12.

²³ Ello permitirá formular a futuro, como hemos estado afirmando, un arte no meramente religioso sino sagrado auténtico, no idéntico al arte gótico, claro está, pues no es cosa posible ni deseable, sino análogo, pues emanaría de un mismo foco espiritual, por lo tanto las proyecciones son, potencialmente, enormes. *Cfr. Op. Cit.* HANI, Jean., p. 13.

Es importante también establecer si nuestra investigación tendría ciertas *implicaciones prácticas*, es decir, *¿Ayudaría, en definitiva, a resolver algunos problemas de orden práctico?* Creemos que la progresiva decadencia y olvido del sentido de la riqueza litúrgica, con una consecuente pérdida del significado simbólico, tanto teológico como cosmológico profundo del templo, ha trasuntado en un paulatino empobrecimiento y desaparición del arte sagrado en Occidente, que ha arrastrado a un creciente desconocimiento, alejamiento y falta de participación generalizados del feligrés, ya no como espectador, sino como protagonista de la celebración litúrgica. La conspiración de una serie concatenada de factores ha redundado en la pérdida del espacio sagrado²⁴.

Creemos que la tesis debería aportar un *valor teórico*, es decir, *lograr llenar un vacío de conocimiento*. Quizás el mérito sustancial de la cuantía teórica de esta tesis, radica en intentar comprobar que la plenitud y madurez de la evolución del espacio sagrado del Cristianismo Occidental se dio en el alto gótico, *¿cómo?* utilizando un enfoque integrador e interdisciplinario, en el que podamos observar y comprobar la estrecha ligazón de sus distintos componentes para poder comprender el extraordinario resultado unitario que es una catedral gótica clásica.²⁵

Tampoco es menor el que presente una *utilidad metodológica*: pues nos podríamos preguntar si esta investigación *¿ayudaría a la definición de un concepto, o relación entre conceptos?*, *¿Sugeriría cómo estudiar mejor un tema?* Creemos que hace varias precisiones de tipo metodológico a la hora de estudiar la arquitectura y el arte sagrado, pero las más relevantes son: por un lado el que proponga la lectura del templo cristiano a partir de la estrecha comunión entre liturgia, simbolismo, programa iconográfico y espacio arquitectónico, para poder comprender acabadamente la riqueza y penetración que suponía el arte sagrado. Por otro, al definir éste, se podrían establecer las pautas y criterios para un estudio relevante del espacio cultural, como obra de arte sagrado en tanto nos explicita una realidad espiritual, y nos proyecta una luz esclarecedora y armónica sobre el conocimiento de Dios y del mundo creado. Creo que esto sugeriría como estudiar de mejor forma todas y cada una de las evoluciones

²⁴ La investigación propuesta podría ser un agente más de base para una posible restauración del arte sagrado, o al menos para suscitar una reflexión en torno a esto.

²⁵ Una comprensión acabada de por qué ocurre ese fenómeno, nos permitirá realizar un análisis y crítica de la evolución del arte sagrado, y comprender, quizás, algunas de las causas de la decadencia alarmante que significó el arte sagrado hasta el día de hoy.

posteriores que sufrió el templo cristiano, en la modalidad específica de la Catedral, pues habría establecido un prototipo con el cual se podrían establecer análisis y modelos comparativos, y así ayudar a establecer las causas del progresivo deterioro y empobrecimiento, tanto de la liturgia y teología que lo anima, como del espacio religioso resultante.

En cuanto a la *viabilidad de la investigación*, entendemos que un estudio de esta magnitud requiere de un gran esfuerzo y un conocimiento de muchas disciplinas anexas y complementarias a la historia del arte, así como el manejo de mucha bibliografía y fuentes de primer orden. También sabemos que se ha escrito mucho sobre el gótico clásico, tanto que casi *a priori*, cualquier especialista desistiría de partida, en aventurarse a un viaje de este tipo, pues se desanimaría ante el agobio de ofrecer una visión nueva o refrescante a un tema tan visto y revisitado. La novedad radica en ofrecer una investigación integradora que nos informe acerca de la posibilidad de revisar críticamente la evolución del arte religioso a partir de un modelo, para así establecer las bases para una posible restauración del arte sagrado.

Producto Final Esperado

Finalmente, es preciso establecer las posibles *consecuencias de la investigación*. La tesis doctoral nos permitirá establecer los evidentes fundamentos e invariantes que sustentan el modelo o prototipo del arte sagrado que se erige en la catedral del *alto gótico* o *gótico clásico*, al articular los elementos anteriormente nombrados y así permitirnos establecer las causas y consecuencias de la evolución de este modelo, según las exigencias del contexto histórico.²⁶

Básicamente éste producto consistirá en establecer el concepto de *Arte Sagrado* como la traducción de una realidad que rebasa ampliamente los límites de la

²⁶ Como por ejemplo la interpretación de las necesidades espirituales, o las estrategias o mecanismos pedagógicos utilizados como medios de persuasión en la conversión de los indígenas en las Indias Occidentales en la época de la colonia hasta el Barroco, o la comprensión que hizo la Iglesia, de los alcances del poder del arte al servicio de la promoción de una idea en la Contrarreforma, o la copia de los modelos medievales en la revisión historicista del siglo XIX y que dotó de templos neo-medievales incluso a América, que no había recibido la influencia estilística del gótico por haberse integrado en forma ulterior a la dinámica cristiano-occidental mediante el proceso colonizador.

individualidad humana, que tiene una naturaleza de carácter ontológica y cosmológica, es decir, suprahumano y traducir en hechos las consecuencias de este redescubrimiento de sentido y de los principios del arte de construir. Por lo mismo, también se establecerán las causas iniciales y precisas que hicieron que este arte tradicional fuera cayendo en el olvido y su sentido se fuera oscureciendo al violarse las leyes que lo animaban. Por tanto, la presente investigación irá adentrándose en su simbolismo litúrgico profundo y en su programa arquitectónico e iconográfico, Para establecer las pautas y directrices de este arte. Para ello *“sería menester, en primer lugar, hacer memoria de la elevada dignidad del arte, que es la traducción sensible de la Belleza ideal: la Belleza es una forma de lo Divino, un atributo de Dios, un reflejo de la Beatitud divina, a la vez que de la Verdad divina, fundamento del Ser.”*²⁷

La tercera parte de esta investigación pondrá en relieve las primeras operaciones que comenzaron a ejecutarse en la variante hispánica del gótico francés, marcando el fin de una época, frente al optimismo que generaba abordar nuevas posibilidades aún no exploradas. Intentar comprender las causas y motivaciones de este proceso es vital, pues nos permitirá establecer si existen en ese momento, las raíces de sentido de la posterior decadencia de un arte sagrado maduro que se había cultivado en el occidente cristiano durante un tiempo específico (s. XI al XIII).

Sabemos que la empresa que acometemos es ambiciosa, nos tomará mucho tiempo, y tendrá un desarrollo, que por su naturaleza, no puede ser breve. Sabemos también que esto suscitará visiones críticas y opuestas entre algunos que la lean. Por eso debemos precavernos y fundamentar cuidadosamente cada punto a fin de argumentar consistentemente nuestra posición. Esto implicará que una extensa PRIMERA PARTE se dedique a conceptualizar el ARTE SAGRADO, sus orígenes, implicancias y alcances, así como el sentido de las IMÁGENES SAGRADAS, el concepto mismo de LITURGIA, y los conceptos de SIMBOLO y función litúrgica de la ICONOGRAFÍA, pues si no existe acuerdo, no crearemos un suelo común para que el diálogo sea fecundo. Sócrates advirtió que *“para discutir, primero hay que estar de acuerdo”*. Esta primera parte se torna, entonces, vital para seguir la construcción de la proposición que sustentará nuestra tesis. En ese sentido rogamus paciencia y apertura. Hemos optado por el camino largo, porque es el único que llega al final del laberinto, al corazón del arte sagrado.

²⁷ Op. Cit. HANI, Jean, p.12.

0. 3. ESTADO DE LA CUESTIÓN.

Como estamos viendo proponer una investigación que toma su punto de partida en las catedrales y templos del alto gótico puede aparecer como una empresa ya acometida y poco original o en el mejor de los casos inabarcable, ya que conocer el estado del arte de un tema así es tan amplio, internacional y revisado que quizás podría pecar de temerario. Es verdad que conocer el estado de la cuestión es prácticamente imposible. Pero el mérito de esta investigación está en su orientación y alcances.

Hoy por hoy se ha ido privilegiando una corriente de análisis teórico y crítico del arte y de investigación histórica de metodologías ya sean de tipo sociológicas, formalistas o estructuralistas, que por su corte positivista son un tanto alejadas del misterio profundo de la fe que impulsó la creación de esas obras y del simbolismo esencial que plasmó en cada uno de sus elementos. Quizás una perspectiva iconológica o semiológica serían las que más podrían aproximarse a este tipo de análisis, pero creo que están despojadas de lo esencial; que es el carácter ontológico y cosmológico esencial que vitaliza al Arte Sagrado. Creemos que la Modernidad fue validando sus propios procesos de indagación histórica a través de metodologías de pretensión científica y fue alejándose progresivamente de líneas de pensamiento basados en el pensamiento tradicional, en esa *sophia perennis* basada en el estudio de las doctrinas metafísicas universales, en el universo simbólico que apuntan a descubrir una idéntica Realidad Fundamental que sólo tiene diversos modos de expresión, pero que esencialmente son parte de una misma y única realidad. La Modernidad despojó una buena parte del sentido ontológico de la realidad, la filosofía ya no iluminó todas las esferas de la existencia humana, sino que se encerró prácticamente en el campo de la epistemología, siendo incapaz de arrojar luces sobre el sentido más profundo de la existencia.

Sin tener la pretensión de querer hacer una historiografía del arte medieval, pero sí en presentar a los autores más relevantes que influirán en nuestra tesis, vamos a delimitar lo más posible el estado de la cuestión de la tesis, para poder articular entre sus múltiples miradas y enfoques nuestro pequeño aporte a una temática tan sugerente, profunda y universal como es *la Liturgia y el Arte Sagrado*. En ese sentido, creemos que tenemos una deuda con eminentes autores representantes de la escuela de pensamiento tradicional de la talla de **Mircea Eliade** (*El mito del eterno retorno*, *Lo sagrado y lo*

profano, Mito y realidad, Tratado de historia de las religiones), quien propone que el hombre de las sociedades arcaicas tiene tendencia a vivir lo más posible en lo sagrado o en la intimidad de los objetos consagrados. La Sociedad Medieval mantuvo esos conceptos esenciales intactos, en cambio la Sociedad Moderna habita un Mundo desacralizado, y por eso su dificultad al penetrar en el misterio sagrado. Por su parte el autor **René Guenón** (*El simbolismo de la cruz, Religión e Iniciación Occidentales, Símbolos fundamentales de la Ciencia Sagrada, Sacramentos: Iniciación Cristiana, San Bernardo, Formas Tradicionales y Ciclos Cósmicos, Autoridad Espiritual y Poder Temporal*), uno de los más connotados pensadores tradicionales afirma que producto de la decadencia de los símbolos que caracteriza a nuestra época es el resultado de la pérdida de la mentalidad simbólica, de su degradación, de la incomprensión de su sentido y de su estudio meramente exterior. De ahí que a la filosofía profana, que emplea un lenguaje analítico y racional –como el naturalismo o el materialismo- Guenón acabe oponiendo la metafísica, ciencia sagrada, que usa un lenguaje sintético y espiritual: precisamente el simbolismo. **Jean Hani** (*Mitos, ritos y símbolos, La Virgen Negra y el misterio de María, El simbolismo del templo cristiano*), explica en sus bellos libros el rico simbolismo del templo cristiano y del misterio mariano, no sólo en función de los elementos suministrados por la teología cristiana, sino también en relación con el simbolismo universal, presentes en todas las demás tradiciones. **Titus Burckhardt** (*Ensayos sobre conocimiento sagrado, Principios y métodos del Arte Sagrado, Símbolos, Chartres y el nacimiento de la catedral*), una de las grandes autoridades en el campo del arte y las doctrinas tradicionales, presenta en sus libros una síntesis magistral del conjunto de leyes formales y simbólicas que rigen las manifestaciones del arte sagrado. **Frithjof Schuon** (*Tras las huellas de la religión perenne, Forma y substancia en las religiones, Aproximaciones al fenómeno religioso, De lo divino a lo humano, Miradas a los mundos antiguos, Principios y criterios del Arte Universal, arte Sagrado y arte profano de Oriente y Occidente*) y varios otros, que tanto profundizaron sobre el arte sagrado, metafísica, cosmología, simbolismo y arte tradicional. Creemos que privar cualquier estudio serio sobre simbología religiosa y arte sagrado que han realizado estos autores lo consideramos inadmisibile. Confrontar esas fuentes con los autores más característicos de nuestra época podría arrojar un resultado interesante al contrastarlos con las interpretaciones del pensamiento tradicional. También el autor **Roger Caillois** en su libro *El hombre y lo Sagrado* indaga acerca de la exigencia de radicalidad que impone lo sagrado, en su tránsito ambiguo con lo profano, analizando las relaciones de Lo Sagrado

con el poder, con la fiesta y la función decisiva que tiene lo sagrado de orientación en la vida y puerta hacia la muerte. Dos textos más de idéntico título nos entregan distintas visiones que podremos confrontar en el capítulo correspondiente. Uno es *Lo Sagrado* de **Rudolph Otto**, influyente pensador que propone la necesidad de liberarse de toda concepción teísta y racionalista al estudiar los hechos religiosos porque la religión pertenece a la esfera de lo irracional, concibiéndolo como una categoría “*a priori*” del espíritu. Por su lado **José Prades** en su libro homónimo, cuestiona acerca del significado de la extraña capacidad del hombre para someterse de modo incondicional a sistemas simbólicos y sagrados, indaga también acerca de la naturaleza de lo sagrado y de sus funciones históricas, sociales y políticas, además de sus relaciones con la religión.

Lo que estamos formulando simplemente, es revisar a estos autores de la primera y segunda mitad del siglo XX, donde se dio una vitalidad desbordante sobre estos temas, sin dejar de incorporar a autores más antiguos pero igualmente lúcidos como **Frédéric Portal** en su formidable y riguroso estudio sobre el *Simbolismo de los Colores*, donde realiza una aportación desde una perspectiva tradicional, analizando los colores en tres niveles: el de la lengua divina, el de la lengua sagrada y el de la lengua profana, abarcando así las distintas aplicaciones y significados de esta importante ciencia simbólica. También incorporamos los aportes de **Charbonneau-Lassay** con sus magníficos e inigualables tratados sobre *El bestiario de Cristo* y *Estudios sobre simbología cristiana*. **José María Mardones** en su libro *La vida del símbolo* nos señala que la dimensión simbólica de la religión nos hace accesibles las cosas ausentes o imposibles de percibir: de ahí que sea el terreno preferido del mundo de lo no sensible en todas sus formas, de allí que el arte y la religión sean los reinos del símbolo. El autor afirma manifiestamente que la religión cristiana está emplazada a revitalizar su dimensión simbólica para ser verdaderamente escuela de acceso al Misterio de Dios y fuente de humanización en esta sociedad y cultura.

La prodigiosa obra de **Émile Mâle** en sus reflexiones sobre el programa escultórico de las portadas reales y de las vidrieras en *el Arte religioso del siglo XIII en Francia*, **Henry Focillon** que describe los elementos estructurales de la arquitectura medieval en su libro *De Art d' Occident*, **Henry Pirenne** analizando la evolución urbana de los burgos medievales en su libro *Las Villes du Moyen Age*.. La *Sezession vienesa* aporta a **Julius von Schlosser**, con su libro *El arte de la Edad Media*, afirmando que comprender un fenómeno artístico es conocer históricamente su estructura sintáctica y

gramatical, y éste lo hace introduciéndonos en los significados específicamente medievales de representación y realidad a través del análisis de la diferenciación existente entre el artista y el artesano, la función del taller, el carácter anímico de la práctica del arte, etc. aplicando el objetivo metodológico de *comprender sin juzgar*.

Contemporáneos a los citados al comienzo, como **Arnold Hauser** en su conocida *Historia social sobre la literatura y el arte* logra desentrañar la espiritualidad y el hábito mental del occidente medieval que permiten el momento propicio para la erección de estas grandes catedrales; o también **Christopher Dawson**, que en su obra *Historia de la Cultura Cristiana* se propone sacar a luz los antecedentes socioculturales de la civilización occidental moderna al analizar los antecedentes histórico-religiosos de esta cultura, sus elementos formativos, sus instituciones religiosas y sociopolíticas, proceso espirituales y sus creaciones intelectuales y artísticas, para discernir las claves de los periodos subsiguientes. **Wylie Sypher** analiza el espacio de la arquitectura gótica en su libro *Four Stages for Renaissance Style*, **Pierre-Roger Gaussin** en su hermoso texto *Le siècle des catedrales* también logra precisiones para caracterizar la época que permitió ese furor creativo que fue el alto gótico en el siglo XIII, **Wilhelm Worringer** en su libro *La esencia del estilo Gótico* afirma que la voluntad goticista del pueblo germánico se expresa ya en el arte románico y que sólo por un tema técnico debieron esperar a la época gótica para poder llegar a su plenitud lo que estos edificios debían ser, afirmando que la catedral es mística y escolástica simultáneamente. **Hans Jantzen** en su texto *La Arquitectura Gótica*, que ha estudiado las claves del estilo gótico y su concepción espacial, nos transmite la fuerza mística y el arrebató o embriaguez que genera el efecto de visitar una catedral gótica. También encontramos sugerente la valoración y el significado de la arquitectura eclesial que hace **Paul Frankl** en su obra *Arquitectura Gótica*.

Por su parte, en cuanto a intentar de arrojarnos luces sobre el espíritu que reinaba en esta época, varios autores destacados nos entregan sus visiones. Entre ellos, **Erwin Panofsky** logra precisar las impresionantes relaciones que existen entre la arquitectura gótica y la filosofía escolástica en su libro *La arquitectura gótica y la escolástica*, libro que aunque tiene detractores, se sigue publicando después de más de cincuenta años de su edición original. También es necesario citar el reconocimiento a **Otto von Simson**, que en su bellissimo y profundo texto *la catedral gótica*, usando tal densidad de ideas y de finas observaciones, reconstruye el complejo entramado de los factores teológicos, sociales, políticos y estéticos que dieron origen a la formación del gótico y con ello una de

las rupturas estilísticas más radicales que ha conocido la arquitectura occidental, para ello realiza un análisis acabado de la emblemática catedral de Chartres. Interesante, en esta perspectiva, es el texto *La Catedral*, de **Alain Erlande-Brandenburg**, donde inserta la catedral dentro de un conjunto más vasto que es el conjunto catedralicio, centro neurálgico de la ciudad medieval dentro del dispositivo urbanístico, que dominaron su conjunto además de conferirle plena significación y sentido a la época y a la ciudad. **Michael Camille** en su texto *Arte gótico, Visiones gloriosas o El ídolo gótico*, nos sugiere que cuando contemplamos los vertiginosos espacios de la catedrales góticas, como Chartres, somos testigos de un nuevo modo de mirar las cosas, donde la luz tiene una importancia capital, no sólo una corriente estilística, sino un nuevo concepto del tiempo, del espacio y de la sociedad, un nuevo tipo de percepción visual y espiritual.

Creemos que también resultan ilustrativas las visiones del mundo medieval que dan autores como **André Vauchez** que indaga en su libro *La espiritualidad del occidente medieval* cual fue el concepto de espiritualidad en el mundo medieval y como fue capaz de construir una civilización de la liturgia a través de las formas y contenidos de la experiencia religiosa. Asimismo **Régine Pernoud** nos da una nueva visión de la época en sus textos *Para acabar con la Edad Media* y *La mujer en el tiempo de las catedrales*, donde con erudición y lucidez desmonta uno a uno el cúmulo de tópicos que ocultan el verdadero rostro de la Baja Edad Media. También **Georges Duby** en *Mujeres del siglo XII*, *Europa en la Edad Media* y *La época de las catedrales*, uno de los máximos exponentes de la escuela histórica francesa y un erudito medievalista, intenta descubrir y caracterizar el arte en la Europa Medieval y las relaciones que lo unían al conjunto de la sociedad y de la cultura, con sus sombras y con sus luces. Finalmente, junto a estos dos últimos autores, están **Victoria Cirlot** y **Blanca Garí**, en *La mirada interior: escritoras místicas y visionarias en la Edad Media* que han estudiado el arte y la sociedad medieval, y la sorprendente incorporación y genuinos aportes de la mujer en esta sociedad y que, como veremos, va a traer una implicancia fundamental en el desarrollo de la arquitectura gótica.

En cuanto al campo de la estética medieval, **André Grabar** en su libro *Los Orígenes de la Estética Medieval* hace una revisión general de las relaciones entre la Edad Media y la Antigüedad. Una hermosa *Teoría Medieval de la belleza*, con las traducciones de los textos más relevantes sobre estética escritos por los filósofos medievales, nos propone **Ananda Coomaraswamy**, una de las personalidades más

sobresalientes en el campo de los estudios sobre el arte y las doctrinas tradicionales. Por su parte **Jèssica Jaques Pi** aporta en su libro *La estética del románico y el gótico*, y nos afirma que aunque “*experimentar el arte medieval puede parecer un ejercicio impracticable. El mundo de esas obras ha sido engullido por el renacimiento, digerido por la modernidad y defecado por la posmodernidad*”²⁸, la estética medieval, de la mano de la escolástica, aporta a la metafísica de la proporción y de la luz, un sistema conceptual que sistematiza el vocabulario estético. **Umberto Eco** lo hace con su *Arte y belleza en la estética medieval*; que han revisado últimamente las ideas y especulaciones sobre los conceptos de belleza y de las relaciones entre el arte y las demás actividades humanas en el mundo medieval. **Edgar de Bruyne** en su texto *La Estética de la Edad Media*, busca y nos presenta las fuentes de las definiciones estéticas medievales –a saber, la Biblia, las obras filosóficas, los manuales técnicos y la literatura de la patrología grecolatina- y las determinadas constantes que recorren el pensamiento estético medieval –es decir, el simbolismo, el alegorismo, el culto a las proporciones y el brillo de los colores. También nos previene de los análisis etimológicos que son forzados a fin de presentar los diversos sistemas estéticos y metafísicos que operan en el mundo medieval. Finalmente, en el campo de la estética, no podemos dejar de mencionar a **Wladyslaw Tatarkiewicz**, en su *Historia de la Estética*, sobre todo el tomo II dedicado a *La estética medieval*, donde nos interesa sobre todo el capítulo dos dedicado a la *Estética de la baja Edad Media* donde analiza el rol de la Iglesia en la gestación y producción del arte del Medievo, y analiza la teoría de las artes plásticas, el programa estético cisterciense, la estética de la Escuela de Chartres, la estética escolástica. **Hans Urs von Balthasar** no podía quedar fuera con su obra *Gloria: Una estética teológica*, donde aborda el tema del Misterio y la Estética.

En cuanto al estudio iconográfico, obra fundamental -de carácter enciclopédico por su gran extensión de seis gruesos tomos- lo constituye *Iconografía del arte cristiano*, de **Louis Réau**, se ha convertido en un clásico, en una incomparable obra de referencia para aquel que desee estudiar las manifestaciones más notables del arte occidental con el afán de comprender su significado. Indaga en el origen de las imágenes, en sus fuentes literarias, en su tradición artística, en sus variantes a lo largo de la historia, en el significado profundo de las mismas y en su simbolismo en el ámbito de nuestra cultura,

²⁸ JAQUES PI, Jèssica. *La estética del románico y el gótico*. Madrid: A. Machado libros, 2003, p.16.

confrontándolo metódica y sistemáticamente con textos teológicos, litúrgicos y legendarios. A modo de compendio, también es muy útil la guía de **Juan Carmona Muela**, *Iconografía cristiana* donde además de encontrar la información ineludible y necesaria sobre los personajes bíblicos y santos más relevantes representados en las obras de arte, añade un índice de temas cristológicos y marianos en donde arte, historia y religión se unen para desentrañar los símbolos que hay tras cada representación. Completa esta parte, entre otros, **Paul Williamson**, que en su libro *Escultura gótica*, revisa y analiza el contexto, significado y estética de los programas iconográficos de las portadas de las catedrales que van del s. XII al XIII.

Libros capitales para hacer un seguimiento de la evolución del arte religioso a la luz de la liturgia lo constituye el libro *Historia de la Liturgia* de **Mario Righetti**, que nos permite seguir las innovaciones planteadas, a la luz de las variaciones e influencias en la estructura y leyes que regían la práctica litúrgica. El texto *Mensaje Simbólico del Arte Medieval* del autor español **Santiago Sebastián**, donde expone el rol de la liturgia a la luz de la arquitectura e iconografía que da pie, en un esfuerzo de poner al día los problemas iconográficos que presentan la formación y el desarrollo del arte cristiano medieval. También utilizaremos el texto *Liturgia* del autor **Pedro de Aquilino** donde nos recuerda la importancia de la práctica litúrgica como fuente y cumbre de toda la actividad de la Iglesia. Rastreando la especial configuración del espacio gótico catedralicio español nos interesó el texto *Liturgia Hispánica* de **Jordi Pinell** a fin de poder encontrar pistas en esta antigua tradición litúrgica. El texto *La Liturgia de la Iglesia* de **Julián López Martín**, nos permite revisar la liturgia en la historia y nos permite comparar las distintas familias litúrgicas en función de la liturgia romana oficial. Dentro de esta línea **Anton Baumstark** nos presenta los dos tomos de su *Liturgia Comparada* que con gran espíritu de síntesis nos entrega un conocimiento enciclopédico de la evolución histórica de todos los elementos componentes de la liturgia. Tampoco podemos obviar a **Theodor Klauser** con su *Breve Historia de la Liturgia Occidental*, el cual nos permite entender integralmente el desarrollo de las formas litúrgicas. Interesa también el libro *El espíritu de la liturgia* de **Joseph Ratzinger**, hoy Papa Benedicto XVI, que como guía de la Iglesia Católica y connotado teólogo, da las líneas fundamentales de la renovación litúrgica y del espíritu que la anima, y mediante ella a toda la Iglesia²⁹.

²⁹ Con los datos recabados, en un estudio posterior a la tesis doctoral, podremos estudiar los drásticos cambios en la concepción espacial del templo cristiano, derivados de los cambios litúrgicos, promovidos por los liturgistas de fines de

Tenemos los textos de **Pedro Navascués Palacios**, *La Catedral en España: Arquitectura y Liturgia*, y *Teoría del coro en las catedrales españolas*, ambos libros muy claros para comprender el cambio que supuso el *modo español* desarrollado a partir del modelo de la catedral de Toledo y como va influenciando la arquitectura catedralicia en España, pero que expresaremos nuestras discrepancias. También sobre el gótico español tenemos un muy interesante trabajo de **Elie Lambert**, *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII* donde estudia las variaciones del gótico español al establecer como sistema de estudio la metodología comparativa con los modelos franceses y establecer las causas de la persistencia y de las variaciones en los casos más relevantes del gótico hispánico. Tampoco podemos dejar de citar el texto *Arte gótico en España* de **José María Azcárate** donde nos advierte las profundas transformaciones derivadas de la presencia musulmana y de la amplitud de respuestas y peculiaridades observadas en la variante hispánica de los modelos estilísticos llegados de Francia. También **Joaquín Yarza Luaces** en su libro *Baja Edad Media: Los siglos del gótico*, estudia el marco histórico que propició y condicionó los acontecimientos artísticos derivados del gótico hispánico, junto a la iconografía y los presupuestos ideológicos que la informan y que ponen de manifiesto la fecundidad de sus planteamientos y particulares soluciones. Finalmente **Fernando Marías** ya establece el momento histórico del paso estilístico del gótico al Renacimiento debido a la creciente influencia del fenómeno moderno iniciado en Italia, en su libro *El siglo XVI: Gótico y Renacimiento en España*.

Con respecto a las fuentes primarias a utilizar, se conservan hermosos y valiosos textos de la Baja Edad Media que son referencias obligadas para cualquier estudio competente en estas materias. Quiero indicar el valor inapreciable que tiene las *Fuentes y documentos para la historia del arte*, edición a cargo de **Joaquín Yarza**, entre otros, que en su tomo tercero dedicado a *Románico y Gótico* nos ofrece una cantidad innumerable de traducciones de los textos originales en latín. Debemos estudiar el *álbum* de viaje de **Villard de Honnecourt**, el *livre de Portraiture* del siglo XII donde narra sus viajes, construcciones y realiza láminas de incomparable exactitud. También interesan los textos del **Abad Suger** sobre la reconstrucción de St. Denis hacia 1144-1149 en su *Lieber de rebus in administratione sua gestis*, en su *Libellus alter de consecratione ecclesiae Sancti Dionysii*, o en sus observaciones en el texto *Vie de Louis VI le Gros*, y

la Edad Media, y posteriormente a la luz del *Concilio de Trento*, que en esta parte sólo será confinada dentro de un marco conclusivo de la tesis doctoral, aunque debamos remitirnos a ella de modo ocasional a lo largo de ésta.

como reinterpreta los tratados de *La Jerarquía celestial* y *La Jerarquía Eclesiástica*, así como *Los Nombres Divinos* de **Dionisio Aeropagita** en sus *Oeuvres complètes* traducidas y comentados por *Escoto Eriúgena* (800-875).

Además de ellos, también es necesario estudiar más en particular el simbolismo de los edificios cristianos en sus relaciones con la teología y la liturgia como son **Máximo el Confesor** en *Mystagogia*, y **Simón de Tesalónica**, en *Tratado sobre el santo templo*. También es de sumo interés la influencia que alcanzó en su época *La leyenda dorada* de **Santiago de la Vorágine**, colección de la vida de los santos de intención edificante y que sirvió de base para un expandido repertorio iconográfico. Es relevante asimismo, estudiar las *Oeuvres mystiques* de **San Bernardo de Claraval** y las discusiones y amonestaciones que mantiene con el abad Suger sobre el excesivo decoro de las iglesias del nuevo estilo. Los escritos acerca de la Virgen de san **Alberto Magno** en *Les Maîtres de la Spiritualité chrétienne*, así como también los escritos de **Miracula B.** en *Mariae Virginia in Carnotensi ecclesia facta*. Interesará estudiar los textos de **Gervasio de Canterbury** sobre la reconstrucción de la catedral de Canterbury hacia 1119, o los textos de **Nicolas de Biard**, *nuevas jerarquías en las maestranzas góticas*, del siglo XIII. Sobre la construcción de la Catedral de Chartres son interesantes las descripciones que hace **Robert de Torigny** en su *Chronique*. La influencia de los maestros de la escuela de Chartres fue decisiva en la plasmación del nuevo estilo y su visión espiritual, como es el caso de **Guillermo de Conches** en su *Philosophia mundi* y en la influencia de la visión pitagórica del mundo y su influencia en el arte medieval, revelada por **Thierry de Chartres** en su obra *El libro de las siete artes liberales*; al igual que los estudios sobre la naturaleza original de las cosas y la ley del número de **Boecio** en *De Arithmetica libri duo* o las enseñanzas de **Escoto Erígena** en su obra *Periphyseon* sobre la prefiguración del templo gótico como la reinmersión de los estados inferiores en los estados superiores.

También son reveladoras las anotaciones sobre un nuevo tipo de literatura eclesiástica que aparece en el siglo XII y que son los manuales litúrgicos, dedicados exclusivamente a la interpretación alegórica de los ritos, del edificio del templo y de los objetos de culto; donde los simbolistas de la Edad Media aplican esquemas simbólicos al templo cristiano a partir de la liturgia, como **Durand de Mende** en su *Rational des offices divinis*, probablemente el más completo resumen de la simbología litúrgica de la Edad Media, que transmite lo esencial de autores que le precedieron como **Honorio de Autun** en su manual litúrgico *Gemma animae* **Sicardo de Cremona** con su obra *Mitræ seu de*

officiis ecclesiasticis Summa que identifica la vida de la liturgia con la Iglesia³⁰, o las indicaciones sobre el arte de fabricarlas que hace **Teophilus Presbiter**, en *Schedula diversarum artium* o las consideraciones acerca de los rosetones y la rueda del mundo que hace la santa **Hildegarda de Bingen** en *De Operatione Dei*, también está las reflexiones acerca de las ideas sobre la concepción de la belleza en *De Pulcro* de **Ulrico Engelberto de Estrasburgo**. Sobre las relaciones entre Liturgia y Arte, finalmente, encontramos el texto de **Inocencio III**, *De sacro altaris misterio*.

No podemos hacer una síntesis de tantos otros libros que fueron tan relevantes para nuestro estudio, pues abarcaría un número excesivo de páginas que no es posible ni deseable hacer en virtud del estudio que pretendemos llevar a cabo pero que irán saliendo a medida que la tesis vaya desarrollándose. Si debemos aclarar que los libros tradicionales de historia medieval y de arquitectura gótica no tocan nunca en profundidad –cuando lo hacen- los problemas centrales que nosotros detectamos. Por tanto es clave, durante todo el recorrido que hagamos con esta tesis, el trabajo hermenéutico o interpretativo que vayamos realizando. De allí que el trabajo con láminas de fotografías y esquemas que vayamos haciendo sea clave para entender nuestra propuesta. Por tanto el tomo dedicado a las imágenes no es un anexo, sino parte sustantiva y esencial de nuestro cometido, como documento fundamentador de nuestra hipótesis de trabajo. Nuestra primera fuente son los edificios, sus esculturas, pinturas y artes menores que la pueblan. Nuestro sujeto son las personas que la habitan, realizan el culto y establecen una relación con el mundo suprasensible. Nuestro objeto es Dios y el modo en que el hombre establece una relación con él a través de sus construcciones, sus actos, sus creaciones. Estableceremos las leyes que articulan esa relación, sabiduría que se encuentra en la tradición espiritual de Occidente, que se mantuvo viva e ininterrumpida hasta nuestra modernidad. Salomón, arquetipo del sabio bíblico lo fue porque sabía escuchar a Dios. El gótico fue la culminación de un arte sacerdotal elaborado por sabios. Esa sabiduría acumulada entró en decadencia al privilegiar nuevas –y también dudosas o fragmentarias-, modalidades de relación con Lo Divino. La perspectiva tradicional nos permitirá finalmente revelar el sentido originario del Templo Cristiano, oscurecido por tantas visiones que actualizaban esa relación, olvidando lo esencial, que lo único siempre actual es Lo Eterno.

³⁰ Ver SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*. Madrid: Encuentro, 1994. pp. 333-337.

0.4 METODOLOGÍA

En el sentido general de una investigación formal de tesis doctoral, la Metodología se realizó tomando las posibilidades típicas como las peculiaridades que surgen para este tipo de estudio.

ELABORACIÓN DEL MARCO TEÓRICO

Revisión de la Literatura

- *Detección y clasificación de la Literatura*

Básicamente consistió en buscar por cinco o seis líneas diferentes el grupo de bibliografía y fuentes de primer orden. Por un lado buscamos los libros emblemáticos sobre el estudio del arte y la arquitectura gótica, para establecer las definiciones estilísticas del período a la luz de diversas escuelas y métodos de pensamiento historiográfico, detalladas parcialmente en el subcapítulo 0.3, referido al *Estado de la Cuestión*. Por otro lado recabamos información relevante sobre la liturgia, el simbolismo y la iconografía del templo cristiano, acudiendo a las más reputadas autoridades sobre el tema como también a las personalidades más sobresalientes en el campo de los estudios sobre el arte del pensamiento tradicional. También están detallados en el referido subcapítulo. La otra línea corresponde a la obtención de fuentes primarias, que corresponde a una variopinta gama de escritores, teólogos, liturgistas, simbolistas, filósofos, constructores, hagiógrafos y otros documentos de la Baja Edad Media, que nos entregan fuentes de un valor inapreciable para la sustentación de la presente tesis, también detallados en el subcapítulo anterior.

- Obtención y revisión de la Información

Esto fue un proceso largo, pero fructífero. España, Francia, Argentina y Chile, fueron los países donde pudimos recabar información, en muchos casos con dificultad, pues algunos libros ya no se editaban, o debimos encargarnos. También quisiéramos añadir la ayuda que supone internet en la búsqueda de la información para un tesista, ya que un número incontable de fuentes de primer orden se pueden obtener en forma gratuita y rápida de la red. Sobre todo el acceso a un sinnúmero de documentos

eclesiásticos de la antigüedad, que de otro modo sería muy engorroso conseguir. Por otro lado queremos dejar por sentado que durante los años 2006 al 2008 visitamos e hicimos levantamientos fotográficos muy exhaustivos de muchas catedrales e iglesias góticas y románicas de Francia, Alemania, Portugal y España, pues consideramos fundamental una experiencia personal -no sólo estética sino también espiritual- con los objetos de estudio, y quisiéramos incluirlo decisivamente como fuentes primarias de primera magnitud, y parte de la estrategia metodológica. Esta innovación metodológica supuso una verificación de su orientación con brújula, un relevamiento fotográfico a diversas horas del día, y registro completo de su programa escultórico y de las vidrieras. Por eso quisiéramos poner en relieve el alto valor que significa la confrontación directa, personal y de primer orden con el caso de estudio. Creemos que las observaciones tomadas en terreno y registradas con nuestra cámara contribuirán sustancialmente a argumentar nuestra postura investigativa, pues el objeto fundamental y fuente primaria del estudio de la obra artística es la obra en cuestión y no las fuentes escritas en torno a ella. Por tanto queremos hacer un énfasis decisivo en este punto metodológico.

Construcción del Marco Teórico y Estructuración de la Tesis

Una vez definida en la INTRODUCCIÓN la Fundamentación de la Investigación, se procedió a establecer el marco teórico y la organización de la presente tesis doctoral, la cual se estructuró en tres partes: Una **PRIMERA PARTE** que se refiere al ARTE SAGRADO Y LOS CONCEPTOS FUNDAMENTALES, pues es vital hacer algunas precisiones conceptuales y semánticas para hablar una lengua común. Hoy existe una fuerte tendencia a pensar entre los historiadores del arte, a que el arte sagrado es equivalente y consonante al arte religioso, cuando la verdad es que sólo existe una relación de analogía. Por ello es necesario hacer un estudio del concepto a fin de crear un lenguaje común. El arte sagrado tiene leyes objetivas, lo que conduce a un arte de sencilla serenidad y diáfano silencio: *“El artista o el poeta dejaron de ser los intérpretes de signaturas eternas, hermeneutas del Silencio sagrado, y reivindicaron la obra de arte como medio de expresión de sí mismos. Retirados los dioses, el artista y el escritor devinieron cronistas de sus propios sentimientos y, en definitiva, cantores de sus propias miserias”*³¹. No depende del elemento subjetivo, que ha conducido -en nuestra época-, a la monstruosa sobrevaloración del Yo. Depende de saber escuchar la Verdad.

³¹ LÓPEZ TOBAJAS, Agustín. *Manifiesto contra el Progreso*. Palma: José J. de Olañeta, 2013, pp.75-76.

En segundo lugar, los artistas dejaron de comprender la LITURGIA, se volvió opaca y lejana al lenguaje del artista que creía más en la emancipación del Yo, por tanto debemos entender claramente que el arte sagrado está siempre al servicio de la LITURGIA. La belleza no es un elemento *decorativo* de la Liturgia, es un elemento *constitutivo*. El arte sagrado no está *aplicado* a la Liturgia, está *implicado* en ella. “*La liturgia hace presente la más perfecta armonía cósmica, característica del Reino de Dios. Paz entre los hombres, integración perfecta con la naturaleza y comunión con Dios. Este magnífico cuadro cósmico permite desde la celebración litúrgica redescubrir la verdad de Dios, del ser humano y del mundo, su belleza más radical*”³².

En tercer lugar, analizaremos los conceptos de SÍMBOLO E ICONOGRAFÍA, pues hoy en día, se han vulgarizado y reducido estos temas, hasta hacerlos ininteligibles al ser humano. Al desacralizar el mundo, al opacar la transparencia metafísica que ofrecía, el mundo, el cosmos, la naturaleza, es decir, la Creación entera –que estaba investido de un valor trascendente-, se volvió arcana. El hombre perdió esa solidaridad mística con la Creación, y se exilió del Centro y del Origen. Redescubrir el sentido de los símbolos esenciales y sagrados permitirán a su vez, recuperar el sentido del arte sagrado. Nada más claro del oscurecimiento de estos conceptos, que la necesidad de editar un MANUAL de *Iconología* por Cesare Ripa (1593), pero que contenía sólo *alegorías*, que eran sólo de carácter convencional o arbitrario, pues el simbolismo auténtico o tradicional ya se había perdido.

Por tanto, en la *PRIMERA PARTE* será importante hacer una definición y distinción de campo de los conceptos fundamentales en el *Primer Capítulo* de *INTRODUCCIÓN AL ARTE SAGRADO*. Desarrollar algunos temas relevantes para la definición del marco teórico de nuestra tesis como La Religión: contenido y continente, la cuestión de las Imágenes, en qué está el debate sobre lo Sagrado, los fundamentos del Arte Cristiano, las vinculaciones entre Teología y Estética; y establecer los Principios del Arte Sagrado. Después de esto, en el *Segundo Capítulo*, definir y contrastar la naturaleza y función de *EL ARTE CRISTIANO Y LA DEFINICIÓN DE LAS IMÁGENES SAGRADAS* comparando los iconos orientales y las imágenes del Occidente Medieval, para establecer la evolución diferenciada de ambas Iglesias, refiriéndonos al Concilio II de Nicea y la definición de las imágenes sagradas y aclarar cuál es la doctrina eclesial de las

³² FERRER, Juan M. y FOLGADO, Jesús R. (ed.) *La liturgia, inspiradora de las artes*. Barcelona: CPL, 2013, p. 25.

imágenes sagradas, cuáles son los factores que la norman, el valor de la Tradición y dilucidar la legitimidad y forma de la veneración de las imágenes, pues éste es el concilio más relevante y decisivos en esas materias. Además fue el último de la Iglesia Católica unida. También queremos indagar en los factores de la incomprensión de las imágenes en Occidente. El *Tercer Capítulo* se detendrá a analizar y aclarar la discusión en torno al *CONCEPTO DE LITURGIA*, sobre todo en lo que se refiere al análisis de los principios y leyes de la evolución litúrgica y las reformas que se llevaron a cabo. El *Cuarto Capítulo* trata sobre *LOS CONCEPTOS DE SÍMBOLO E ICONOGRAFÍA*, términos que es necesario acotar y enmarcar, pues la irrupción de la semiología lingüística aplicada en el campo de la imagen muchas veces distorsionó el sentido primero y esencial del símbolo, pues es necesario comprender a cabalidad tanto la naturaleza simbólica de la religión, como los orígenes simbólicos de lo sagrado, lo que permitirá entender el sentido teológico y litúrgico de éste.

Queremos también indicar una necesaria e importante precisión metodológica: si bien nuestro campo privilegiado de investigación estará referido a la arquitectura, no obviaremos bajo ninguna circunstancia los programas iconográficos de las esculturas y de las vidrieras, pues conforman una misma visión unitaria e integrada que participan en una concepción unánime que está al servicio de la Liturgia. Por otro lado, metodológicamente iremos contrastando algunas de las opiniones y definiciones especialmente interesantes en torno a la definición de estos conceptos, pues aún existen varias escuelas de pensamiento en torno a los enfoques, la amplitud o la estrechez de ciertos términos, a fin de comentarlas en la tesis para así definir nuestra posición.

La **SEGUNDA PARTE** la denominamos *LITURGIA Y ARTE SAGRADO EN EL GÓTICO CLÁSICO: LA CONQUISTA DEL ESPACIO UNIFICADO*, en donde se aplican los conceptos vertidos en la Primera Parte, sobre la arquitectura del gótico clásico, ya que con ello estaremos en condiciones de abordar en el *Capítulo Uno*, un estudio acabado de *LA ESTÉTICA DEL ARTE SAGRADO EXPRESADA EN LA LITURGIA MEDIEVAL* donde repasaremos la función de los diversos elementos estéticos que acompañan la liturgia, que como decíamos antes, son un elemento constitutivo de la Liturgia, y al servicio de ésta.

En el *Capítulo Dos* analizaremos en detalle el profundo *SIMBOLISMO DEL TEMPLO CRISTIANO*, donde argumentaremos el Origen Celeste del Templo y haremos un estudio acerca de la evolución del Templo Cristiano, de qué es heredera y cuál fue el proceso de conformación y sedimentación, madurada a la luz de una larga tradición teológica heredada y revisada desde los orígenes paleocristianos, de las constituciones apostólicas del siglo IV, de la incorporación de elementos de la tradición judaica, de la cultura greco-latina y de medio oriente, como la asimilación de elementos paganos pre-cristianos y comentarios de los grandes liturgistas del mundo medieval, en cuanto a elaboraciones simbólicas que tengan repercusión en la definición del arte sagrado del templo cristiano hasta alcanzar su plena madurez. Estudiaremos también su profundo simbolismo cosmológico, cómo encarna estas leyes eternas recogidas de la Tradición. También estudiaremos el Templo analizándolo desde las vertientes del Tiempo y el Espacio, expresado en su forma emblemática, la Catedral. Esto permitirá trabajar sobre la definición de los elementos constitutivos del Arte y Liturgia en el Gótico Clásico.

A partir de ello, el *Tercer Capítulo LA CATEDRAL: VISIÓN ARQUITECTÓNICA, LITÚRGICA Y SIMBÓLICA*, nos mostrará el simbolismo profundo de cada una de sus elementos arquitectónicos, y cómo éste se expresa en la Liturgia. Estudiar sus claves simbólicas, su actitud estética y su capacidad de acoger la liturgia y sus enseñanzas, nos proporcionará el estadio espiritual del mundo medieval que se cristaliza en torno a los siglos XI al XIII. La catedral la expondremos como un recorrido procesional que va desde la portada occidental hasta el presbiterio en el extremo oriental, pues el templo cristiano se concibe como un salir al encuentro de Cristo que retorna. Aquí es donde llegamos a una parte central de la tesis que es el capítulo tercero

La **TERCERA PARTE** nos conduce APOGEO Y CREPÚSCULO DEL ARTE SAGRADO EN OCCIDENTE: DE LA CONQUISTA A LA RUPTURA DEL ESPACIO UNIFICADO. Con el apogeo nos referimos a que la plena madurez del arte sacro occidental se alcanza en la Catedral de Chartres, y cómo se irradia este modelo en el norte de Francia. Es decir, la expresión de la liturgia y lo sagrado formulado en la piedra, esto lo denominaremos como la *Conquista del Espacio Unificado*. Con el crepúsculo nos referiremos a las innovaciones espaciales del traslado del coro operadas en España, nos referimos al «*modo español*» encarnado emblemáticamente por la Catedral de Toledo.

Aquí en el *Primer Capítulo CHARTRES Y EL CULTO MARIANO: ARQUETIPO DEL ARTE SAGRADO*, analizaremos cómo la piedra encarna los presupuestos sacros, metafísicos y simbólicos de la liturgia. Aquí queremos demostrar la plena armonía y concordancia entre lo material y lo espiritual, entre lo sensible y lo inteligible, entre el ánima y la carne, entre lo visible y lo invisible, a través de la dimensión proyectiva que alcanza la Catedral de Chartres como símbolo representativo y específico de nuestra proposición. Por ello la presente investigación trabajará esta catedral, aunque sin ser el enfoque único, pues las evoluciones allí planteadas serán maduras en las catedrales siguientes; pero sí el principal por cuatro sencillas razones: En primer lugar, por ser esta catedral la primera del gótico clásico o alto gótico, es decir por su dimensión fundacional y arquetípica, modelo de madurez del estilo. En segundo lugar por ser el ejemplo que mejor conserva su bella iconografía, tanto escultórica como en lo que respecta a sus vidrieras originales. En tercer lugar, por la influencia que ejerció la poderosa escuela catedralicia de Chartres³³, con su orientación pitagórica y por su intención de sintetizar la tradición neoplatónica con la nueva escolástica de ascendiente aristotélica, que influyó al resto de la Francia de la época en cuanto a sus orientaciones arquitectónicas. En último lugar, por ser Chartres donde surge uno de los elementos más fundamentales de la piedad cristiana, que será capaz de generar un nuevo tipo de civilización que moldeará a Occidente, y que le dará uno de los matices de mayor riqueza al culto cristiano, nos referimos a la Devoción Mariana, cuyos alcances son tan fundamentales, que le dedicaremos un buen número de páginas a estudiar el nacimiento o renovación del culto –si se quiere– en Occidente y del nuevo lugar que comenzó a ocupar la mujer. También le dedicaremos un destacado lugar a las innovaciones que supone en el espacio catedralicio el culto mariano y a develar el misterio de las Vírgenes Negras que aparecen por toda Europa. Analizar con mayor profundidad la Catedral de Chartres nos permitirá aplicar la matriz obtenida en el proyecto de tesis a este modelo y evaluar las consonancias que éste presente en cuanto a elevarse como un prototipo de la arquitectura sagrada. Esto nos propondrá como el modelo madurado en Chartres será replicado en el norte de Francia en el período denominado gótico clásico o alto gótico, que alcanzó a levantar unas ochenta catedrales y unos mil monasterios en ese país durante ese periodo. Veremos cómo se afirma y corrobora en las catedrales más

³³ Se denominó *Escuela de Chartres* a los autores y obras que convivieron en la escuela catedralicia de Chartres durante el siglo XII. Las características de esta escuela son su platonismo, y sobre todo la recepción de Platón a través de los comentaristas como Calcidio, Boecio o Macrobio. La fuente cristiana de la Escuela de Chartres es San Agustín.

representativas del período como son Bourges, Reims, Amiens y Beauvais el concepto de la conquista del espacio unificado.

El *Segundo Capítulo LA BURGUESÍA TRIUNFANTE Y LA NUEVA ESTÉTICA* nos interesa evaluar el impacto que tuvo en el espacio gótico, la nueva visión del arquitecto, el paso de la logia al gremio de artesanos de la piedra, y el auge cuantitativo del clero contrastándolo con su decadencia cualitativa. Todo esto por el elemento tremendamente dinamizador que supuso la aparición de la primera clase social de la Historia: la burguesía, rompiendo la sociedad de estamentos del Medioevo. Las repercusiones sociales en todos los ámbitos nos pueden dar pistas reveladoras al núcleo de la tesis. El surgimiento de esta nueva clase social que dejará una marca decisiva en el arte de la época, como es la búsqueda del naturalismo en la escultura y otras, como asistir a cómo se va modificando y empobreciendo significativamente la simbología teológica y cosmológica, y con ello, provocando la ruptura del espacio unificado que se había conquistado en el gótico clásico, y con ello rompiendo significado místico del templo cristiano, y como de allí se va derivando en una concepción de naturaleza de corte psicológico, moralista, esteticista, literario, individualista o sentimentalista, incluso llegando a ser de tipo escenográfico o teatral; ya que la auténtica naturaleza del arte sagrado residía en su capacidad de vincularnos con su realidad ontológica a través de la realidad cosmológica expresada en la catedral, pues como afirmara Otto von Simson en su prefacio: *“Los escritores de la Edad Media derivan las normas de la belleza y las leyes que deben gobernar la creación artística de los valores inmutables de un orden trascendente”*³⁴.

Finalmente el *Tercer Capítulo LA CATEDRAL DE TOLEDO Y EL INICIO DEL MODO ESPAÑOL* nos permitirá establecer como el precedente esencial que significó el traslado del coro en las catedrales españolas, proceso inaugurado por la catedral de Santiago de Compostela y el coro del maestro Mateo y afianzado por el coro catedralicio de Toledo diferenciará el proceso de transferencias estilísticas del *modo francés* al *modo español*, evolución iniciada y encarnada por dicha catedral, con la destrucción progresiva de la solución espacial unitaria anterior e inaugurando el proceso desacralizador del espacio cultural produciendo el inicio de la decadencia del arte religioso. Estudiar la evolución del templo cristiano en España hasta finales de la Baja Edad Media, a la luz de

³⁴ Op. Cit. VON SIMSON, Otto. p.11

las variaciones litúrgicas y de las recomendaciones del poder central eclesiástico hispánico a través de su catedral primada y los concilios locales toledanos, donde veremos la aplicación del modelo analítico obtenido, en el itinerario seguido por las catedrales españolas y la conformación de un “*modo español*” en palabras de Pedro Navascués³⁵, para contrastar críticamente y verificar, a la luz de las variaciones de la liturgia surgidas de la dinámica propia del contexto histórico. Para ello nos centraremos en esta catedral primada, que realiza ciertas operaciones arquitectónicas claves y decisivas que serán imitadas por prácticamente todas las catedrales hispánicas posteriores y anteriores, que serán modificadas. También estudiaremos las repercusiones simbólicas que tuvo el desarrollo hipertrofiado de los gigantescos retablos, sobre todo en Toledo y Sevilla, y las verdaderas implicancias que acaecen con estas obras. Culminará esta parte con el cuarto capítulo sobre el apogeo del modo español expresado en la catedral de Sevilla y el análisis crítico de la obra que constituye el apogeo y cierre de esta etapa, con una gramática espacial ya madurada a la luz de la de Toledo como referente esencial y que tendrá importantes repercusiones en el modelo catedralicio importado a tierras americanas durante el proceso de colonización durante los siglos XVI al XVIII.

En las **CONCLUSIONES**, se expondrá finalmente, las consecuencias que se desprenden de esta investigación a la luz de las reformas paulatinas que se harán sobre el espacio catedralicio y sus programas iconográficos, y sobre los presupuestos estéticos y formales a fines de la Edad Media; perdiéndose de modo paulatino lo que de sagrado tenía este arte y arquitectura, a partir de las conclusiones parciales elaboradas, discutidas y analizadas a lo largo de toda la investigación. Por tanto un sensible interés para nuestro estudio tiene no sólo el subsiguiente desarrollo del gótico en España, a partir de la importante variación de ordenamiento del espacio sagrado que hace la Catedral de

³⁵Ver NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *La Catedral en España: Arquitectura y Liturgia*. Madrid: Lunwerg, 2004, y *Teoría del coro en las catedrales españolas*. Madrid: Lunwerg, 1998. Es necesario advertir que las tesis centrales de este autor serán refutadas categóricamente en esta tesis, aunque se reconoce su intento por dilucidar las particularidades que toma el gótico al llegar a tierras hispánicas. Incluidas las catedrales de Sevilla y Jaén, que son los modelos prototípicos que se exportan a América, y que van a tener sus versiones coloniales en la Catedral de Cuzco, Puebla y México, entre otras. También serán interesantes estudiar las variaciones del espacio litúrgico resultantes de una evangelización más efectiva, donde la inculturación y la persuasión para la conversión del mundo indígena, llevarán a plantear nuevos modelos litúrgicos y paralitúrgicos, desconocidos en Europa. Si bien la necesidad de una efectiva evangelización va a llevar a modificar el espacio cultural; en una fase posterior a la tesis doctoral deberemos analizar críticamente si esto supuso un deterioro en la teología y en la liturgia que orientaba el arte sagrado, con un consecuente empobrecimiento de éste, cuando no una grave pérdida de la forma perfecta que respondía a prototipos sagrados de inspiración celeste, como era el templo cristiano del alto gótico, según intentaremos demostrar en la presente tesina. Cfr. HANI, Jean.

Toledo, y que será imitado por prácticamente la totalidad de las catedrales españolas que le siguen y que marcará el cierre de la época medieval, pero no el modo de configurar el espacio catedralicio. Esto supone un tema no estudiado en profundidad aún, y que será la transición y punto articulador con algún trabajo posterior a nuestra tesis doctoral, que será una vinculación efectiva con el ámbito de nuestro programa de doctorado en *Historia del arte en el mundo hispánico*, pero que sin la construcción del presente marco teórico y especulaciones posteriores, estos supuestos básicos obtenidos no podrían abordarse en forma efectiva, que a nuestro entender, entrarían en grave antítesis con las búsquedas y aciertos madurados en la época gótica, y que cuyas implicancias son más profundas de lo que habitualmente consideramos y que nos presentan una auténtica solución de continuidad con el desarrollo del programa catedralicio ejecutado en Hispanoamérica.

No debemos olvidar que junto con la expansión del gótico, se sucedieron en Europa acontecimientos muy relevantes tanto en el contexto político, por mencionar algunos; las cruzadas y la guerra de los cien años, en el contexto social, como la peste negra y el poderío de la burguesía mercantilista, en el contexto religioso, la crisis de la escolástica o las ideas de reformadores como Wyclif y Hus; el traslado de la corte papal a Aviñón, en el contexto filosófico, el surgimiento del nominalismo de Ockham y de los franciscanos ingleses, por mencionar solamente algunos, que provocarán el desplome definitivo del mundo medieval y del advenimiento de la Modernidad, que sin duda afectarán y supondrán un cambio profundo en la orientación litúrgica, y con ello un cambio en el espacio sagrado. El movimiento reformista iniciado por Lutero, Zwinglio y Calvino hará eco de las tesis de los reformadores anteriores, en los albores de la modernidad y que tendrá una respuesta contundente por parte de la Contrarreforma expresada en las disposiciones que emanaron en el concilio de Trento.

Dicho esto, queremos volver a insistir que nuestra tesis quiere establecer claramente en las páginas siguientes los fundamentos y características esenciales del Arte Sacro, a fin de obtener un criterio en el que se comprenda como el lenguaje formal del arte sagrado auténtico nos vehicula hacia una verdad de índole espiritual. Son elocuentes las palabras del historiador del arte religioso Titus Burckhardt: *“Los historiadores del arte, que aplican el término de “arte sagrado” a cualquier obra artística de tema religioso, olvidan que el arte es esencialmente forma; para que un arte se pueda calificar de “sagrado” no basta con que sus temas deriven de una verdad espiritual, es*

*necesario también que su lenguaje formal sea manifestación de la misma fuente*³⁶. Finalmente solo agregaremos, que por precisiones metodológicas nos fue necesario conceptualizar y formalizar algunos términos que nos parecieron claves para lograr una cabal comprensión del sentido de esta investigación, para así abordar un tema que es clave para entender la profunda dimensión simbólica de la religión, como es de *la simbología del templo cristiano* y cada uno de sus elementos y después analizar el *programa iconográfico del templo cristiano* genérico de las catedrales del alto gótico a la luz de estas condiciones, para finalizar en las últimas evoluciones en la espiritualidad y en la liturgia que supuso el final del mundo medieval. Sabemos que esto le dio una extensión más allá de lo que nos hubiese gustado, y agradecemos la paciencia del lector en poder seguir el hilo de esta investigación, pero de otro modo no se hubiese podido transmitir lo central que es para nosotros el tener una cabal comprensión de lo que intentamos proponer. Insistimos en las convenciones y en los alcances semánticos, pues esta delimitación nos permitirá encontrar aquel hilo de Ariadna y entrar al laberinto de la catedral medieval, corazón del arte sagrado. Aseguramos no perdernos en el intento, ya que el laberinto de las catedrales góticas tiene una sola entrada y una sola llegada. Dejar definidas estos conceptos, nos permitirá abordar de modo satisfactorio el esfuerzo que supone una tesis doctoral y llegar a buen puerto.

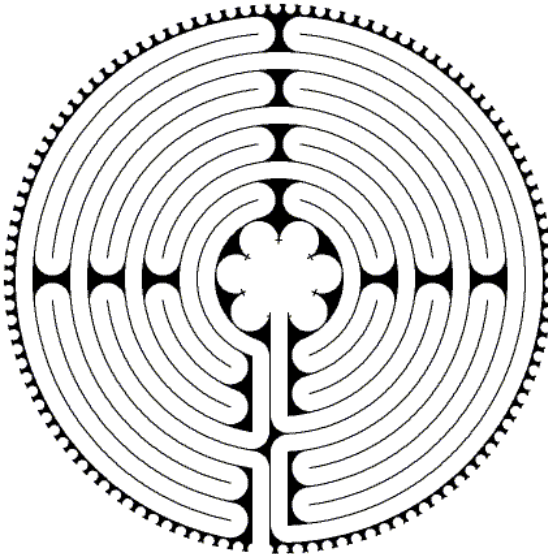


Fig. 1. Laberinto de la Catedral de Chartres. Nave central

³⁶ BURCKHARDT, Titus. *Principios y métodos del arte sagrado*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2000, p.5.

PRIMERA PARTE:

ARTE SAGRADO Y CONCEPTOS FUNDAMENTALES

PRIMERA PARTE:

ARTE SAGRADO Y CONCEPTOS FUNDAMENTALES**I. 1. INTRODUCCIÓN AL ARTE SAGRADO****I. 1.1 LA RELIGIÓN: CONTENIDO Y CONTINENTE**

A fin de poder explicar claramente el *arte sagrado* y su relevancia, nos parece conveniente insertar su función dentro de los que es la *religión* propiamente tal, a fin de clarificar el gravitante rol que juega dentro de la liturgia y del templo cristiano, pues todos actúan como vías conducentes al hecho teológico. Según lo dicho recién, ya podemos observar que estas poseen un papel, es decir tiene una función utilitaria que nada tiene que ver con el discurso de la gratuidad del arte o que el *juicio estético es desinteresado* como planteará Kant en su *Crítica del Juicio*³⁷ en el s. XVIII. Es muy importante comprender su rol pedagógico y anagógico³⁸ para entender a cabalidad el arte sagrado.

Como ya sabemos la religión es aquello que re-liga al hombre con Dios. El término *religare* no deja de ser muy preciso, pues no es un simple ligar, sino supone que une lo que ya antes estaba unido, es decir habla de una separación previa. Existe un término

³⁷ Ver KANT, Immanuel. **Textos estéticos. Crítica del Juicio**, I parte: “Crítica de la facultad de juzgar estética”. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1983, pp.89-127. La Crítica del Juicio (Kritik der Urteilskraft) es una obra filosófica escrita en 1790 por Emmanuel Kant. Se la conoce como la tercera crítica porque forma una trilogía con sus otras obras Crítica de la razón pura y Crítica de la razón práctica. También se conoce en español como «Crítica de la facultad de juzgar», traducción que elimina la equivocidad de la palabra «juicio». La obra esboza las ideas de Kant acerca de la estética, sobre lo bello y lo sublime. Kant define la experiencia estética como “*deleite desinteresado*” en lo bello. Cfr. MANDOKI, Katya. **Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I**. México: siglo XXI, 2006, pp. 30-32. En el texto se propone como uno de los mitos típicos de la estética, el mito del desinterés estético, que se origina con Kant cuando define a la experiencia estética como atención desinteresada. Kant se refería a que no hay ni un interés práctico por el objeto, ni en su existencia, ni en apropiarnos, ni poseer física o materialmente a ese objeto. Sin embargo la experiencia estética no es desinteresada. Hay siempre un interés en la atención del sujeto estético hacia su objeto: obtener placer, satisfacer la curiosidad, conocer, comprender. Es decir, la autora concibe a la experiencia estética más bien como *sensibilidad focalizada*. En el caso de nuestra tesis, definimos que el arte sagrado, para serlo, cumple con una precisa función pedagógica y anagógica, de allí su importancia.

³⁸ **Anagógico** se dice de *anagoge*, y *anagoe* se deriva de *ana*, que quiere decir hacia arriba, y *goge*, guía, que quiere decir guiar hacia arriba, a cosas altas de Dios. El **sentido anagógico** (o sentido místico) es la forma por el cual los devotos cristianos, en general y los santos, en particular, pueden ver realidades y acontecimientos de una significación eterna, que conduce (en griego *anagogue*) a los cristianos hacia la patria celestial. Así, la Iglesia en la tierra es signo de la Jerusalén celeste. (cfr. Apocalipsis 21,1-22,5). En todo caso será profundizado en el capítulo siguiente.

griego que se denomina *symbolon*³⁹, que significa algo similar y que visto así, tendrá alcances decisivos para la formulación del concepto de *Arte Sagrado*. Por ello este religar de la religión apela al hombre de dos maneras: Por un lado al intentar explicar la naturaleza y el sentido del universo, o al “justificar los caminos de Dios hacia el hombre”: ello se le denomina *Teodicea*. Y por otro, al poner en claro el papel y la finalidad del hombre en el universo, o al enseñarle cómo liberarse a sí mismo de sus limitaciones, constricciones y terrores: ello se denomina *Soteriología*, es decir, la idea de salvación. Esto le permitiría lo que en el cristianismo se denomina *el retorno a la casa del Padre*⁴⁰. Es decir, la religión también es fundamentalmente un camino de regreso, donde la creatura vuelve hacia su Creador. El *cómo* es el camino o vía de regreso, y eso lo ha establecido cada tradición según sus propios libros de revelación o de sabiduría, según el caso. A nosotros nos interesa la vía del Cristianismo, pues como plantea W. Stoddart la religión es en esencia la doctrina de la unidad: Dios es uno, y Él es el origen y el último fin del universo y del hombre en el universo. El hombre se ha separado de Dios por la «caída» según el cristianismo, por «ignorancia» según las religiones orientales. Por consiguiente, la religión siendo un camino de «regreso», también es un método de unión, un camino sacramental, un medio de salvación⁴¹:

La doctrina, o la teoría, conciernen a la inteligencia o el *intelecto*. El método, o la práctica, conciernen a la *voluntad*. La religión, para ser ella misma, debe implicar siempre a la *inteligencia* y a la *voluntad*. *“El punto más importante acerca de la religión es que ésta no es obra del hombre. La religión no la ha inventado el hombre, sino que la ha revelado Dios”*⁴². Y como observamos en el Antiguo y Nuevo Testamento, siempre es un movimiento de Dios hacia el hombre –pensemos en la serie de alianzas que Él va estableciendo con el hombre, o como se manifiesta a los profetas, o como Cristo va

³⁹ Del griego *sym-bállo*, que significa arrojar conjuntamente, juntar, reunir distintas partes de una acción conjunta. En general, sym-bállo designa la acción conjunta de reunir cosas diversas. Aquí lo fundamental está en reunir-coincidir, pero no por la materialidad de este hecho, sino en cuanto prueba, en cuanto signo y credencial de otra realidad. Este término lo volveremos a ver en el capítulo 1.5. Ver IVELIC, Radoslav. *Fundamentos para la comprensión de las artes*. Cap. 5.5.3. *Belleza artística y símbalon*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, 1997, pp. 61-64.

⁴⁰ Cfr. Lc.15, 11-32. Para esta y las sucesivas citas bíblicas utilizaremos la *BIBLIA DE JERUSALÉN*, editorial Descleé de Brower, 1999.

⁴¹ STODDART, William es un autor exponente del pensamiento tradicional, ha escrito, entre otros, tres libros titulados respectivamente *El Budismo*, *El Hinduismo* y *el Sufismo* de la colección Sophia Perennis de la editorial José J. de Olañeta. El hace una introducción similar en sus tres libros al concepto de Religión y que yo hago una paráfrasis de estos, pues me parece que por un lado nos permitirá vincular religión y arte sagrado ontológicamente, y por otro las definiciones son comunes para todas las grandes religiones y no exclusivas del Cristianismo, con lo que podremos establecer que los fundamentos del arte sagrado son análogos para todas las grandes espiritualidades tradicionales.

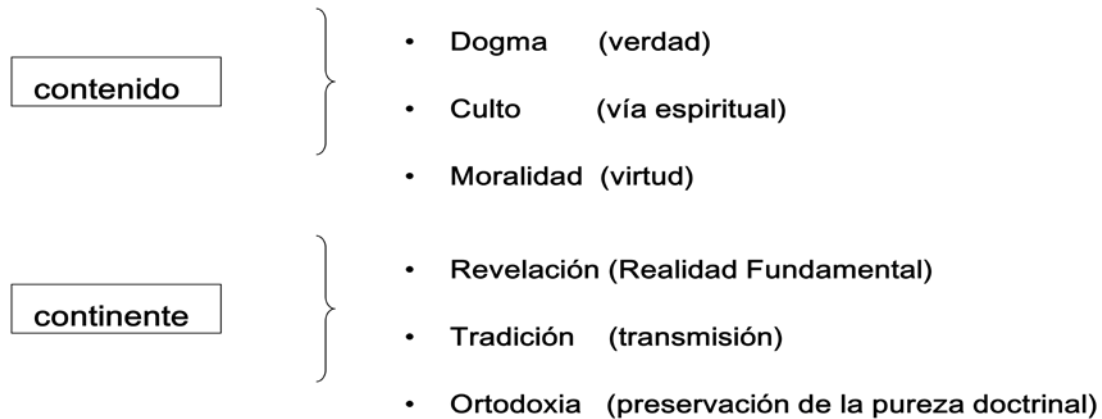
⁴² STODDART, William. *El Budismo*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2002, pp. 18-19.

manifestándose a sus discípulos inicialmente y a su pueblo seguidamente-. Cada religión es una revelación única de una misma *Realidad Fundamental*.

El siguiente punto importante es la *tradición*. La religión, tras haber sido revelada en un momento dado, es luego transmitida - sin cambios en su esencia, aunque a menudo con una expresión cada vez más elaborada - de una generación a otra, por el poder de la *tradición*. Y, finalmente, estrechamente relacionado con la tradición, está el atributo de la *ortodoxia*, que se considera el principio de la verdad, o en el nivel práctico, la preservación de la pureza doctrinal. En síntesis: el *contenido* esencial de la religión comprende el *dogma* que en un grado superior o más intenso de la espiritualidad lleva a la verdad, el *culto* lleva a la *vía espiritual o misticismo* y la *moralidad* lleva a la *virtud*, y el *continente* o marco indispensable de la religión comprende la *revelación*, la *tradición* y la *ortodoxia*.

Aquí es donde situamos al *arte sagrado*, ya que el arte es una de las vías fundamentales que une y asegura el contenido del culto como vía espiritual, con su continente, que es la transmisión de la tradición. Sólo un arte cuyas formas son el fiel reflejo de la esencia espiritual de una religión puede denominarse Arte Sagrado. De este modo el arte se constituye en vehículo privilegiado para transmitir, a través de todo su simbolismo teológico y cosmológico, las verdades trascendentes y suprahumanas de la fe, pues el *símbolo* es esencialmente “*el reflejo o la sombra de una realidad superior*”⁴³. Citaremos un ejemplo clásico: no hay nada en el mensaje de Cristo transmitido por los Evangelios que justifique el uso de imágenes sagradas. Incluso los argumentos que sostendrían la tesis contraria son, de por sí, muy abundantes en el Antiguo Testamento, pero es justamente por la transmisión de la *tradición*, que encuentra en la imagen una vía, un vehículo para tornar visible lo invisible, haciendo sensible una realidad inteligible, y para que después sea la *ortodoxia* la que zanjará finalmente la cuestión a la luz de la discusiones teológicas y doctrinales posteriores. El siguiente cuadro ilustra lo que hemos dicho hasta el momento:

⁴³ LINGS, Martin. *Símbolo y Arquetipo*: Barcelona: José J. de Olañeta, 2006, p.9.



CUADRO 1. La Religión: contenido y continente.

Fuente: Elaboración personal

Inicialmente ya podemos establecer dos fundamentos teológicos para acercarnos al concepto de *arte sagrado*: el primero es que Dios crea al hombre luego de decirlo, de nombrarlo, por eso diciéndolo en plural deliberativo; Dios habla consigo mismo: “*Hagamos al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra*”⁴⁴, la imagen supone un parecido físico que la semejanza parece atenuar, pero que indica la preeminencia a que el ser humano es el símbolo de todos los atributos divinos. La otra idea es que para el hombre medieval *creer es crear*, pues concibe la existencia como una forma de expresar la verdad de lo trascendente, pues se encuentra comprometido con una realidad que rebasa su existencia misma, de allí que sus creencias divinas se manifiesten en sus creaciones sagradas y no hallen discontinuidad ninguna con el mundo profano, sino fusión armónica.

⁴⁴ Gen.1, 26.

I. 1.2 LA CUESTIÓN DE LAS IMÁGENES

Con respecto al tema de las imágenes, nos gustaría precisar algunos términos.⁴⁵ Si bien todas las religiones utilizan el arte como vehículo privilegiado para manifestar una realidad superior o principio trascendente, dentro de las grandes religiones sólo algunas son *icónicas*, es decir, que realizan imágenes de la Divinidad, como es el caso del Catolicismo, Budismo e Hinduismo⁴⁶. Otras en cambio, como el Judaísmo y el Islamismo, el realizar imágenes está expresamente prohibido en sus textos sagrados, de allí que estas religiones sean consideradas *anicónicas*⁴⁷. Las *icónicas* lo son por pertenecer a religiones de tipo *Encarnacionistas* -es decir, Dios se hace totalmente hombre, o el hombre aspira a fundirse totalmente en Dios- en cambio las *anicónicas* son *No Encarnacionistas*. Es decir Dios no se manifiesta humanamente ni corporalmente. Aunque esto es absolutamente discutible si apelamos a la conocida *Teofanía de Mambré* que tiene Abraham en el desierto como una prefiguración de la Trinidad⁴⁸, y que el hombre medieval leyó e interpretó como una prefiguración evidente del Misterio Trinitario. Un caso especial, a nuestro entender, lo constituye el Protestantismo⁴⁹, que se separa del

⁴⁵ Es medular para una investigación especulativa como la nuestra, tener acuerdo sobre los términos que vayamos a utilizar para construir un marco de discusión conceptual común, ya Sócrates pregonaba: *"para discutir es necesario primero estar de acuerdo"*. Ver DURKHEIM, Emile. **Les règles de la méthode sociologique**, 1895: *"Toda investigación científica se refiere a un grupo determinado de fenómenos que responden a una misma definición. El primer paso del sociólogo debe ser pues definir las cosas que estudia, para que sepamos nosotros y para que sepa él bien de qué se trata. Es la primera y más indispensable condición de toda prueba y de toda verificación."*

⁴⁶ El plan inicial de estas tesis contemplaba un capítulo completo dedicado a analizar el arte que han producido las distintas tradiciones religiosas, a fin de analizar las concordancias y los caminos propios que cada uno de estos habían seguido, que lo habíamos denominado EL ARTE SAGRADO EN LAS DISTINTAS TRADICIONES, subdividido en 1. Evolución diferenciada del arte sacro en la Iglesia de Oriente. 2. Las leyes del icono y su finalidad. 3. Los fundamentos del arte islámico. 4. Arte y liturgia en el Islam. 5. Arte y contemplación en el mundo oriental. 6. La iconografía de Buddha. 7. Los fundamentos del arte y del templo hindú. 8. Algunos antecedentes de la crisis del arte cristiano occidental, que a recomendación de nuestro director de tesis, preferimos obviar y sólo subsumir al interior de los otros capítulos y referirnos a ellos sólo de modo ocasional, a fin de no alargar y alejarnos de nuestro objetivo central, cuál es el arte sagrado en el gótico clásico.

⁴⁷ Los últimos trabajos arqueológicos han demostrado que hasta el siglo III las antiguas sinagogas estaban ricamente adornadas por escenas bíblicas de carácter figurativo, al parecer como relato que actualizaban una presencia. A partir del siglo IV recién, se radicalizó la prohibición de imágenes. Ver RATZINGER, Joseph. **El espíritu de la liturgia: una introducción**. Madrid: ed. Cristiandad, 2007, p. 156.

⁴⁸ Gén. 18, 1-3: *"Se le apareció Yavhé en la encina de Mambré estando él sentado a la puerta de su tienda en lo más caluroso del día. Levantó los ojos y vio que había tres individuos parados a su vera. Inmediatamente acudió desde la puerta de la tienda a recibirlos, se postró en la tierra y dijo:-Señor mío, si te he caído en gracia, no pases de largo cerca de tu servidor-"*.

⁴⁹ Si bien Lutero condena en sus 95 tesis los excesos de las imágenes, donde la iconodulía había degenerado en una iconolatría a los ojos de éste, debemos indicar que la *Reforma* fue un importante momento en la discusión teológica respecto a las imágenes y los lugares para el culto. Sin embargo, más radical y purista fue el profesor Andreas Karlstadt, colega de Lutero en Wittenberg. Éste exigió desde principios de 1522 la eliminación de las imágenes de las iglesias, pues

Cristianismo tradicional, negando e incluso combatiendo el uso de imágenes, fundamentándose, al igual que el judaísmo, en los capítulos del *Éxodo* 20,4 y *Deuteronomio* 4,16-28 y 27,15⁵⁰. Pues siendo una religión de tipo *Encarnacionista*, no tolera el uso de imágenes religiosas en sus templos, aún cuando la justificación teológica de la imagen está dado por el pasaje recién citado de *Génesis* 1, 26, lo que fundamenta la dignidad del hombre como imagen de Dios. Por otro san Pablo nos dice de Cristo: “*Él es Imagen de Dios invisible*”⁵¹, y a imagen de Cristo debe conformarse el cristiano⁵² y como bien apunta el profesor Sebastián, todo lo cual se fundamenta en la idea de que el icono original es Cristo como revelación de Dios a través de la Encarnación⁵³. También Joseph Ratzinger, hoy el Papa Benedicto XVI, da una justificación muy interesante a la cuestión de las imágenes, pues existe una notable excepción a estas prohibiciones de realizar imágenes en el corazón mismo del Antiguo Testamento en *Éx.25,18-21*⁵⁴, donde Dios se le manifiesta a Moisés y le ordena que en el santo de los santos debía conservarse el

consideraba que eran adoradas como ídolos; y en relación a los templos opinó que las casas de Dios son casas en las que solamente Dios debe ser adorado, pero nuestros templos pudieran ser llamados más bien cuevas de asesinos, porque en ellos se asesinaba a nuestra espíritu. Martín Lutero, representante de una posición más moderada, escribió: “*Donde las imágenes son quitadas del corazón, ellas no pueden hacer daño al ojo. Dios prohíbe las imágenes que uno pone y adora en lugar de Dios. No se prohíbe toda imagen, sino sólo la imagen de Dios que se adora*”. Es necesario aclarar que Lutero también reconocía el potencial pedagógico de las imágenes. Ver CHIQUETE, Daniel. “*Algunas raíces teológicas e históricas de la iconoclasia protestante y pentecostal*”, en www.clailatino.org/SignosdeVidaNuevoSiglo/SdV40/iconoclastiaprotestanteypentecostal.htm, 2007. En Occidente el iconoclasmo no parece hasta el Protestantismo: “*Iconoclasmo justificado y relativizado -dice O. Clément-porque no rechaza el verdadero arte sagrado, sino la degeneración del arte medieval de Occidente*”. Cfr. OUSPENSKY, Léonide, *Théologie de l’Icône dans l’Église orthodoxe*, París: Cerf, 1982, p.466.

⁵⁰ Éx. 20,4: “*No te harás escultura ni imagen alguna de lo que hay arriba en los cielos, abajo en la tierra o en las aguas debajo de la tierra. No te postrarás ante ella ni le darás culto, porque yo Yavhé, tu Dios soy un Dios celoso*”.

Deut. 4,16-28: “*No vayáis a pervertiros y os hagáis alguna escultura de cualquier representación que sea: figura masculina o femenina, figura de algunas bestias de la tierra, figura alguna de las aves que vuelan por el cielo, figura alguna de los reptiles que se arrastran por el suelo, figura alguna de algunos de los peces que hay en las aguas debajo de la tierra. Cuando levantes tus ojos al cielo, cuando veas el sol, la luna, las estrellas y todo el ejército de los cielos, no vayas a dejarte seducir y te postres ante ellos para darles culto. Eso se lo ha repartido Yavhé tu Dios a todos los pueblos que hay debajo del cielo (...) Guardaos, pues, de olvidar la alianza que Yavhé vuestro Dios ha concluido con vosotros, y de fabricaros alguna escultura y representación de todo lo que Yavhé tu Dios te ha prohibido (...) si os pervertís y os fabricáis alguna escultura de cualquier representación, haciendo lo malo a los ojos de Yavhé tu Dios hasta irritarle*”.

También en Deut. 27,15: “*Maldito el hombre que haga un ídolo esculpido o fundido, abominación de Yavhé, obra de manos de artífice, y lo coloque en un lugar secreto*”.

⁵¹ Col.1, 15-16: “*Él es Imagen de Dios invisible, Primogénito de toda la creación, porque en Él fueron creadas todas las cosas, en los cielos y en la tierra, las visibles y las invisibles*”.

⁵² Rom.8, 29: “*Pues a los que de antemano conoció, también los predestinó a reproducir la imagen de su Hijo, para que fuera Él el Primogénito entre muchos hermanos*”.

⁵³ Cfr. SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*. Madrid: Encuentro, 1994., p. 161.

⁵⁴ Éx. 25,18-21: “*Harás, además, dos querubines de oro macizo: los harás en los dos extremos del propiciatorio: haz el primer querubín en un extremo y el segundo en el otro. Los querubines formarán un cuerpo con el propiciatorio, uno frente al otro, con las caras vueltas hacia el propiciatorio...Allí me encontraré contigo; desde encima del propiciatorio, de en medio de los dos querubines colocados sobre el arca del Testimonio, te comunicaré todo lo que haya de ordenarte para los israelitas*”.

propiciatorio de oro puro, que cubría el Arca de la Alianza y que le construya unos querubines de oro macizo con ciertas características: *“los seres misteriosos que cubren y custodian el lugar de la revelación divina pueden ser representados, precisamente para ocultar el misterio de la presencia de Dios”*⁵⁵.

Si bien el problema de las imágenes será un tema recurrente en la iglesia de los primeros siglos⁵⁶, quedará zanjado con el edicto de Milán del siglo IV, que proclama la libertad religiosa, se permite la construcción de grandes basílicas y las imágenes serán objeto de culto⁵⁷, y el II Concilio de Nicea (787) donde se afirma: *“El Verbo indefinible del Padre se definió a sí mismo haciéndose carne...Devolviendo a la imagen mancillada su forma primitiva, Él la penetró de Belleza divina. Confesando esto, nosotros la reproducimos en obras y actos”*⁵⁸ o más adelante, cuando se refiere a la capacidad de la imagen de hacer visible lo Invisible, afirmando que:

*Deben proponerse a la veneración de los fieles no sólo la preciosa y vivificante cruz, sino también las venerables y santas imágenes, ya sean pintadas, o en mosaico o en cualquier otra materia, pues los que las contemplan se sienten movidos al recuerdo, al afecto, al ósculo y a tributarles una adoración de honor, no a la imagen en sí, ya que la honra dada a la imagen, efectivamente pasa al prototipo y quien adora a la imagen adora en ella a la persona representada*⁵⁹.

No obstante la discusión rebrotará intermitentemente a lo largo de la historia del Cristianismo. Recordemos el cruento conflicto iconoclasta en el imperio bizantino (726-843) y las controversias entre san Bernardo de Claraval y el abad Suger acerca del ornato de los templos en el siglo XII⁶⁰, aunque diremos que a pesar de que san Bernardo era en cierto grado anicónico, muchas de sus abadías tenían alguna imagen de la Virgen María, de la cual él era especialmente devoto⁶¹.

⁵⁵ RATZINGER, Joseph. *El espíritu de la liturgia: una introducción*. Madrid: Cristiandad, 2007, p. 155.

⁵⁶ Tenemos por ejemplo el canon 36 del concilio de Elvira (Granada) del año 300 donde dice *“Hemos decidido que en las iglesias no debe haber pinturas, para que no se reproduzcan en las paredes lo que se venera y se adora”* también tenemos comentarios de san Epifanio y de san Agustín acerca de la reticencia del uso de imágenes culturales.

⁵⁷ Cfr. Op. Cit. SEBASTIÁN, Santiago, p. 148.

⁵⁸ Cfr. HANI, Jean. *El simbolismo del templo cristiano*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2000, pp.12-13.

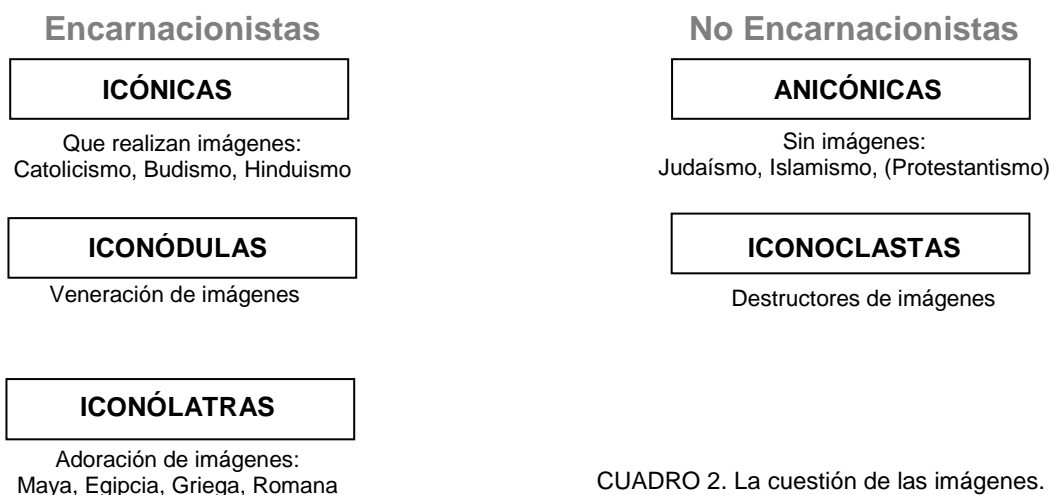
⁵⁹ Op. Cit. SEBASTIÁN, Santiago, citando el II Concilio de Nicea (787), p. 164.

⁶⁰ La Iglesia bizantina tampoco estará exenta de estos conflictos, pues en el año 726 León el Isáurico dicta la prohibición de exhibir y reproducir imágenes postura aunque intermitente, solo cesará con el levantamiento de tal prohibición por la emperatriz Teodora en 843, permitiendo de nuevo el culto a las imágenes. San Bernardo prefería la desnudez expresiva de la arquitectura cisterciense a aquella plétórica de imágenes.

⁶¹ Cfr. VIDAL GUZMÁN, Gerardo. *Retratos del Medioevo*. Santiago de Chile: Universitaria, 2004, pp. 121-131

La fundamentación del uso de imágenes por parte del Cristianismo, se hará también por la influencia de la filosofía griega, pues Platón usa el término *imagen* para explicar las relaciones entre lo inteligible con lo sensible, del mismo modo como es el modelo con respecto a la copia⁶². Por otro lado Filón de Alejandría asimilará el concepto de hombre con el de microcosmos como asimila a Dios con el macrocosmos⁶³. Lo importante es que el naciente Cristianismo interpretó estas prohibiciones de hacer imágenes cuando se referían específicamente a levantar ídolos de los falsos dioses de la Antigüedad que llevaban al equívoco de la idolatría en el pueblo judío, a la manera de los pueblos paganos o *gentiles*, pero fue más difícil de sostener esta posición cuando se referían al propio Cristo. Es aquí donde entra una distinción no menor entre los términos *iconolatría* e *iconodulía*, que es conveniente precisar.

La *iconolatría* o idolatría se refiere a la adoración de imágenes dotadas de divinidad, en tanto que éstas no son sólo representación de un dios sino que son dios mismo, práctica muy extendida de las religiones primitivas pre-cristianas politeístas. En cambio la *iconodulía* se refiere a la veneración de las imágenes, es decir, las imágenes son capaces de vehicular una realidad sensorial-material a una realidad inmaterial-suprahumana convirtiéndose en un verdadero signo externo de la gracia interna al objetivizar un principio trascendente, permitiéndonos hacer sensible una realidad de carácter inteligible. Un posible cuadro esquemático quedaría como sigue:



CUADRO 2. La cuestión de las imágenes.

Fuente: elaboración personal

⁶² Cfr. PLATÓN, *Teeteto* (176 ab). Madrid: Editorial Gredos, 2000. pp.238-239.

⁶³ *Filón de Alejandría*, en el siglo I a. C, pensador judío que procuró explicar el judaísmo en términos de la filosofía griega, como si los dos sistemas expresaran las mismas verdades últimas.

El tema de las imágenes no es menor y las consecuencias que se pueden derivar no son menos gravitantes, pasando a ser sustanciales en el caso de las definiciones de las imágenes tras el Concilio II de Nicea en el s. VIII, pues el futuro emperador Carlomagno, en un entuerto semántico, entendió, o le fue traducido, el término iconodulía por el de iconolatría, lo que tuvo consecuencias superlativas en el carácter y desarrollo de la imagen en el cristianismo occidental, separándose progresivamente de su contraparte oriental⁶⁴. El capítulo I. 3 se abocará a explicar detalladamente la evolución de la imagen en el mundo cristiano, tanto oriental como occidental, a fin de establecer sus respectivos alcances, aunque ya podemos apreciar que tanto el cristianismo ortodoxo y el romano tuvieron sus respectivos conflictos iconoclastas, no fueron de ningún modo resueltos de modo análogo. Bizancio buscó, por medio del diálogo, la síntesis y la purificación de las costumbres, en cambio Occidente, con la Contrarreforma, polarizó su posición cayendo en excesos formales, que condujeron hacia la degradación de su arte sacro.

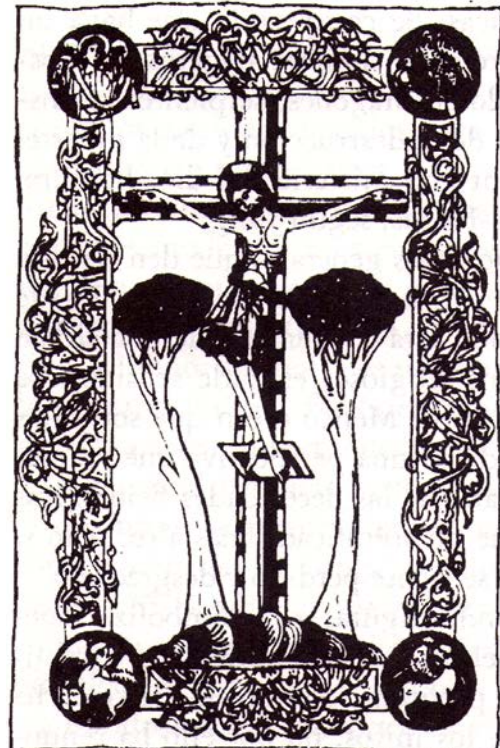


Fig. 2. **Cristo crucificado entre los dos árboles.**
Salterio de Nevo-Minster, s. XI.
British Museum.

Fuente: SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval* Madrid: Encuentro, 1994; p. 24.

⁶⁴ Ver FRANQUESA, Adalbert. "Incomprensión en Occidente y nuevas persecuciones en Oriente" en *El II Concilio de Nicea y el Icono* en AA. VV. *Los Iconos: Historia. Teología., Espiritualidad*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2002, pp. 45-47.

I. 1.3 EL DEBATE SOBRE LO SAGRADO

Como ya hemos insistido, casi todos los conceptos que trataremos en esta investigación tienen diversos significados y alcances para la persona que los utiliza, necesariamente debemos circunscribir el campo semántico en que nos moveremos a lo largo de la presente tesis, y que quedará definido por el significado más profundo que hace el uso tradicional de las diversas acepciones, confrontándolo, en lo posible, con las otras definiciones existentes. El significado de lo sagrado no queda ajeno a este debate.

Si bien es cierto que el catedrático español José A. Prades⁶⁵ nos advierte que la concepción de la Religión y de lo Sagrado que tienen los eruditos está mancillada por prejuicios de orden práctico, pues *“la manera de concebir la naturaleza de lo religioso no puede convenir a la vez a todas las formas de posición existencial que tienen los hombres –y los sabios– frente a las cosas sagradas”*⁶⁶, este autor cita, entre otras, las tres posiciones más típicas sobre la apreciación del fenómeno religioso:

1. La primera corresponde a *una posición agnóstica*, que pretende como imposible e inútil tratar de concebir la naturaleza y los fundamentos de la religiosidad, por lo tanto lo indicado sería olvidarse de la problemática de su esencia y consagrarse al estudio de sus manifestaciones. *Max Weber* sería el mayor exponente de esta línea⁶⁷.
2. La segunda corresponde a *una posición negadora*, que considera a la religión como un error de trayecto de la humanidad, una “ilusión”, un tipo de defensa destinada a desaparecer en el momento en que esta humanidad entre en su fase de madurez y realización, cuyos representantes más influyentes serían *Marx- Engels*⁶⁸ y *Freud*⁶⁹.

⁶⁵ José A. Prades (Valencia) es catedrático de sociología y miembro del Grupo de sociología Ambiental de la Université du Québec, en Montreal (Canadá), es especialista en la obra de Émile Durkheim, sobre el que ha publicado varios libros.

⁶⁶ PRADES, José A. *Lo Sagrado: del mundo arcaico a la modernidad*. Barcelona: Península, 1998, pp.49-52

⁶⁷ Ver WEBER, Max. *Estudios sobre la sociología de la religión*, 1921. Weber (1864-1920) es considerado el padre de la sociología alemana, Su obra más reconocida es *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1905).

⁶⁸ MARX, Karl y ENGELS, Friedrich. *Sur la religion*. París: Editions sociales, 1960. Versión web en <http://www.eldiariointernacional.com/IMG/pdf/marx-religion.pdf>.

⁶⁹ Ver FREUD, Sigmund. *L'avenir d'une illusion*, 1927. Trad.: el porvenir de una ilusión. París: P.U.F., 1971. Versión web en http://www.elortiba.org/pdf/freud_porvenir.pdf.

3. Por último, la tercera posición, que es la más larga tradición en la cultura occidental y que es la que nos interesa analizar son las *posiciones afirmativas*. Esta posición concibe a la religión como la sumisión voluntaria del hombre a Dios, por tanto aceptan la realidad y la legitimidad de la religión. Los referentes clásicos de esta posición serían Rudolph Otto⁷⁰, Émile Durkheim⁷¹, Roger Caillois⁷² y Mircea Eliade⁷³. Es a partir de estos autores que plantearemos nuestra discusión y situaremos nuestro marco teórico.

Dentro del esquema de las posiciones afirmativas propuesto por José Prades donde podemos situarnos y afirmar que hay tres líneas de pensamiento principales sobre la realidad de *lo sagrado*. La primera corriente está dada por *Rudolf Otto* en su libro *Das Heilige* (Lo Sagrado)⁷⁴. Otto expone que el poder de Dios se manifiesta de una forma temible, era el poder expresado en forma de «cólera Divina», haciendo de ésta una experiencia terrorífica y de espanto. Entonces ante la suprema majestad de un poderío aplastante, ante ese *mysterium tremendum* emana el temor de Dios como un *mysterium fascinans*, donde se despliega la perfecta plenitud del ser: “*Mysterium nombra, aun en forma conceptual, nada más que lo oculto, es decir, lo no patente, no conceptualizable, no comprensible por el entendimiento, no cotidiano, no familiar, sin que se pueda caracterizarlo con mayor exactitud según su cómo*”⁷⁵. Estas experiencias de fascinación y horror, Otto las define como *numinosas* o como *sacro-numinosas*⁷⁶. Es decir, como una

⁷⁰ OTTO, Rudolph. *Lo Sagrado*. Buenos Aires: Ediciones Claridad, 2008. Este autor explica el concepto de lo misterioso como una «*experiencia no-racional y no-sensorial o el presentimiento cuyo centro principal e inmediato está fuera de la identidad*». A este autor le interesa sobre todo la parte “*subjetiva*” del asunto. En él analiza lo sagrado desde el punto de vista psicológico, de manera casi introspectiva, y casi exclusivamente bajo las formas que ha adoptado en las grandes religiones universalistas.

⁷¹ DURKHEIM, Émile. *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912). Madrid: Alianza, 1993. Libro en que analiza la sociología de la religión y su relación con la teoría del conocimiento. Es un texto fuertemente platónico. Y lo revisaremos a través del análisis que hace PRADES, José A. en su libro ya citado *Lo Sagrado: del mundo arcaico a la modernidad*.

⁷² CAILLOIS, Roger. *El hombre y lo sagrado* (1939). México: F.C.E., 2004. Aquí este autor considera el problema de lo sagrado, que considera fuente de la cohesión social. Su esfuerzo está en establecer y describir los tipos de relaciones entre lo sagrado y lo profano, exponiendo su sintaxis. Está adscrito al pensamiento de Georges Bataille.

⁷³ ELIADE, Mircea. *Lo Sagrado y lo Profano*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998. Por comparación con la obra de R.Otto, Eliade sitúa lo que va a ser su visión y esto se basará en una constante clarificación de la antítesis sagrado-profano. El objetivo del autor es, no obstante, poner de manifiesto los aspectos comunes de toda concepción religiosa, incluido la del hombre moderno, que aunque no esté presente en su concepción, perduran comportamientos degradados de origen religioso de una manera sorprendente.

⁷⁴ Cfr. Op. Cit. OTTO, Rudolph. Otto era teólogo e historiador de las religiones, y su libro, de resonancia mundial, lo orientó a comprender las modalidades de la experiencia religiosa, desde la perspectiva de lo irracional, dejando de lado los aspectos especulativos y racionales de la religión, es decir, estudiándolos no como una idea o una noción abstracta, sino como una experiencia que él califica de irracional y terrorífica.

⁷⁵ Cfr. Op. Cit., OTTO, Rudolph, p. 26

⁷⁶ Del latín *numen*: dios.

manifestación de un aspecto de la potencia divina de forma absolutamente diferente a cualquier expresión cósmica o humana, ante la cual al hombre no le queda más alternativa que experimentar la pequeñez y saberse creatura. Le concede a Lo Sagrado la característica de Irracional, pues argumenta que esa experiencia no es explicitable en conceptos⁷⁷. Preferimos el término *a-racional*, es decir, distinto a lo racional; pues el misterio de lo Sagrado sólo se nos manifiesta dentro de una realidad espiritual que se expresa de modo simbólico y analógico.

El teólogo Antonio Bentué explica que este poder sagrado se manifestaba en las culturas primordiales a través de ciertos objetos, ciertas personas de la tribu y de ciertos lugares que poseían unos poderes especiales denominados *mana* y *tabú* y que producían esos mismos sentimientos de fascinación y espanto⁷⁸. Quedaría aclarar que todos los autores se refieren al término «sagrado» en el sentido genérico de todas las religiones tradicionales tanto vivas como extintas e incluso aplicado a religiosidades primitivas o arcaicas, intentando una definición inclusiva que contenga a todas por sobre sus especificidades, por lo que se escapan un poco de las particularidades propias de *lo sagrado* en la religión cristiana, que es nuestro tema en cuestión⁷⁹, y que harían no viables algunas conceptualizaciones dadas por los citados autores.

Una segunda línea de pensamiento en torno a la idea de *lo sagrado* la tiene el jesuita Juan Plazaola en su libro *La Iglesia y el arte*⁸⁰. Este autor plantea, por lo mismo, la ambigüedad semántica del término «sacro» o «sagrado», frecuentemente empleado para

⁷⁷ Cfr. Ibid., pp. 25-32

⁷⁸ Ver BENTUÉ, Antonio. *Dios y dioses: historia religiosa del hombre* Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2004, pp. 29-30. Este teólogo define los conceptos de *mana* y *tabú* del siguiente modo: **Mana** es el poder sagrado, la fuerza misteriosa y activa que poseen ciertos objetos, individuos y generalmente todos los muertos y todos los espíritus. Si bien el “mana” siempre está vinculado a una persona, a menudo se proyecta antropomórficamente en las fuerzas de la naturaleza; así la tempestad despliega su “mana” o un cazador tiene éxito en su empresa gracias también a su poder “mánico”. De esta manera la perspectiva de estar en presencia de alguien o de algo que tiene ese “poder” especial, lo “separa” de la dimensión “profana”, propia de su tiempo y espacio cotidiano, dándole, sin embargo, un atractivo particular debido precisamente a la necesidad humana de tener acceso a la realidad trascendente. **Tabú** es quien, habiendo recibido el “poder mágico” tiene un “mana” particular y por lo mismo, temible porque mancha o “contagia”; pero a la vez ese poder es peligroso y, por ello, puede exorcizar a los espíritus fuerzas malignas que han contagiado o “poseído” a alguien. Ese “contagio” los convierte en temibles y, a la vez, fascinantes. Ello determina la ambivalencia de lo “sagrado”, propio del tabú.

⁷⁹ Elementos vitales que involucrarían conceptos como Encarnación, Logos, Dios vivo, Señor de la historia, Dios del amor, por sobre el Dios del temor, Eternidad, Resurrección, Transubstanciación, entre otros.

⁸⁰ PLAZAOLA, Juan. *La Iglesia y el arte*. Madrid, editorial BAC, 2001., pp. 19 a 29. Juan Plazaola (1919-2005), jesuita, es doctor en letras por la Universidad de París y en filosofía por la Complutense. Entre sus múltiples obras sobre arte sacro cabe citar además: *El Arte Sacro Actual. Teoría. Panorama. Documentos*. 1965; *El Arte Sagrado*. 1966; *Historia y Sentido del Arte Cristiano*. 1996. *Razón y sentido del arte cristiano*. 1998; *Historia del arte cristiano*. 2001.

designar todo tipo de arte religioso⁸¹, llevándose éste término por algunos para referirse a cualquier tipo de arte por el mero hecho de serlo, lo que hacía al término más ambiguo aún. Agrega que los fenomenólogos, en sentido estricto, han indicado *lo sacro* como *separación*. Desde se punto de visto se analiza la *vivencia religiosa* no la *realidad sagrada* que escapa a toda posibilidad de análisis. Lo sagrado y lo profano era lo propio de las sociedades precristianas:

Lo sacro es lo que separa o se arranca a la disponibilidad del hombre para reservarlo a la exclusiva disposición de poderes trascendentes. Según esta concepción que podríamos llamar clásica, lo sacro se opone a lo profano, a lo común. Sacro y profano son dos categorías que se excluyen. Lo sacro se concibe como una fuerza que, al hacerse presente, «sacraliza» todo lo que alcanza, eliminando lo profano⁸².

Plazaola liga la etimología *separación* con las costumbres de las sociedades arcaicas, amparándose en la definición de Otto, para así refutarla. Es por ello que *“hablar de lo sacro debiera ser sospechoso e hiriente a oídas de un cristiano que haya asimilado la buena nueva anunciada por Jesús de Nazaret”⁸³*, pues para un cristiano, fundamenta, sólo Dios es santo en sentido absoluto y a esto debe reducirse el término en sentido estricto. Intenta darle el mismo alcance semántico a *lo sagrado* que el de las sociedades arcaicas, *“porque la verdadera sacralidad para el cristiano, no es «separación», sino lo contrario «comunidad»”⁸⁴*. Pero ve en el término los conceptos primordiales de *mana* y *tabú*, definidos por Bentué, que sí son propios, y exclusivos, de esas sociedades. Es decir; le concede al término *sacro* una definición restringida aplicada a culturas arcaicas y luego la hace extensiva al cristianismo, de ahí que *«hablar de sacro le resulte sospechoso e hiriente»*. Argumenta que algunos autores la palabra *sacro* –*hieros*- y la sustituyen por *santo* –*agios*-, por no encontrarla en el nuevo Testamento, pues la primera evocaba lo *sacro-pagano* y *precristiano*⁸⁵. De todos modos reconoce un equívoco semántico al usar en el lenguaje cristiano términos como *consagración*, *sagrado*, *sacro*, por ejemplo la *«consagración del mundo»* exigida por el Concilio Vaticano II. Después sostiene, a nuestro parecer, confusamente, que *“lo sacro auténticamente religioso y cristiano, debe respetar la consistencia de ambos polos: el trascendente y el mundano”⁸⁶*, donde el ser

⁸¹ Generalizada opinión, aún en círculos doctos, que refutaremos decididamente a lo largo de nuestra investigación.

⁸² *Ibid.*, p.19.

⁸³ *Ibid.*, p.20.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁵ De hecho el libro de R. Otto *Das Heilige*, ha sido traducido al español tanto como *Lo Sagrado* (Heilig) y como *Lo Santo* (Heiliger), por lo que la precisión del término provoca aún ciertos matices y confusiones semánticas.

⁸⁶ *Ibid.*, p.21.

humano religioso asume su naturaleza humana o su condición terrestre para darle su más sólido fundamento. *Lo sagrado* sería entonces *lo santo*, fundando una realidad ya no separada sino que coextensiva a todo ser y toda realidad, por lo tanto, la plenitud de la realización sacra pasa por el corazón mismo de lo que llamamos profano o secular. Plazaola, vemos aquí, ya no debate la existencia del término sino la extensión de éste al mundo profano, pero debemos admitir que se enfrasca en un problema de distinción de alcance semántico.

En todo caso el actual papa *Benedicto XVI* lo ocupa sin ningún tipo de complejos ni restricciones para referirse al templo, la liturgia, el tiempo y el espacio sagrado, refiriéndose a “*incluso los enemigos más decididos de lo sacro, en este caso del lugar sagrado, admiten...*”⁸⁷. Es precisamente el hombre, el que vive en forma sagrada o en forma profana, según si le ha sido revelado el Misterio, y como dice Gustave Thibon “*uno de los signos cardinales de la mediocridad de espíritu es ver contradicciones allí donde sólo hay contrastes*”⁸⁸, ya que la distinción estriba en un problema de «intensificación de una realidad» del ser, de los objetos, del tiempo y del espacio donde se da la experiencia sagrada y no en el término en sí; pues si hablamos del *espacio sagrado* tan sólo, no se pueden negar las propias distinciones que Dios mismo hace cuando le dice a Moisés: “*No te acerques aquí; quita las sandalias de tus pies, porque el lugar que pisas es suelo sagrado...Moisés se cubrió el rostro, porque temía ver a Dios*”⁸⁹. En los cuatro evangelios se menciona al propio Cristo que reacciona con violencia ante la profanación del Templo por parte de los mercaderes diciendo: “*está escrito: Mi Casa será Casa de oración. ¡Pero vosotros la habéis hecho una cueva de bandidos!*”⁹⁰. No obstante Orígenes critica y rechaza la historicidad del episodio por considerar que no concordaba la realidad histórica con la verdad espiritual.⁹¹

Centrándose en el justo medio entre ambas posiciones resulta el texto *Lo Sagrado y lo Profano* (1957), del gran historiador de las religiones *Mircea Eliade* (1907-1986). Con una visión más integradora del fenómeno de lo sagrado, y no sólo desde su aspecto irracional como sugiere Otto y haciendo hincapié en el empobrecimiento del

⁸⁷ Op. Cit., RATZINGER, Joseph, p. 102, ver también índice y pp. 93-144.

⁸⁸ THIBON, Gustave. *El pan de cada día*. Madrid: Rialp, 1952, p. 63.

⁸⁹ Éx.3,5-6.

⁹⁰ Ver Mt 21,12-13; Mc 11, 15-17; Lc19, 45-46 y Jn2,14-16.

⁹¹ ORÍGENES, *De Principiis*, IV,2,9, citado por ELIADE, Mircea. *Mito y Realidad*. Barcelona: editorial Kairós, 2006, pp. 160-161.

comportamiento religioso que ha traído consigo la secularización, revela las modalidades de *lo sagrado* y de la situación del hombre en un mundo cargado de valores religiosos, donde en este proceso de secularización *“el carácter «profano» de un comportamiento anteriormente «sagrado» no presupone una solución de continuidad: lo «profano» no es sino una nueva manifestación de la misma estructura constitutiva del hombre que, antes, se manifestaba con expresiones sagradas”*⁹². Frente al hecho de la desacralización que caracteriza la experiencia del hombre secular en las sociedades modernas, el hombre religioso hace esfuerzos enormes por tratar de mantenerse en un universo sagrado. Debemos entender esta dependencia íntima entre lo sagrado y lo profano, pues ambos se excluyen y se suponen recíprocamente, es más, inflexiblemente se especifican el uno por el otro, siendo ambos polos de una misma realidad, pero así también debemos especificar que no hay nada que no pueda convertirse en sede de lo sagrado alcanzando así un prestigio inigualable, pues esa cualidad no está dada por la cosa en sí, sino por una gracia mística que le es concedida⁹³. El ser u objeto consagrado –el pan eucarístico por ejemplo- puede no recibir ni la más mínima alteración aparente sin embargo su transformación es absoluta⁹⁴. Considerando esto podemos argumentar, siguiendo la línea propuesta por Caillois, que lo sagrado incumbe como una participación temporal o estable tanto a ciertas cosas: los objetos litúrgicos o de culto; a ciertos seres: el rey, el sacerdote, el santo; a ciertos lugares: el templo, la catedral, el sagrario, el cementerio, a establecidos tiempos: el Domingo, la Pascua, la Navidad, etc.⁹⁵. De allí que se procure alejar de un lugar ya consagrado todo lo que pertenece al mundo profano: sólo el hombre islámico entra a la Mezquita al momento de la oración solemne, sólo el pope o presbítero accede al iconostasio de una iglesia ortodoxa, sólo el Sumo Sacerdote penetra al *Sancta Sanctorum* en el Templo de Jerusalén, sólo los hombre circuncisos entran al patio de Israel, pues a las mujeres les está vedado.

La acción de crear en el espacio sagrado reactualiza de modo ritual, el acto creativo divino por excelencia –*a imagen y semejanza de Dios*-, es por ello que el hombre religioso no puede vivir, sino, en un mundo sagrado, *“porque sólo un mundo así participa del ser, existe realmente. Esta necesidad religiosa expresa una inextinguible sed*

⁹² ELIADE, Mircea. *Lo Sagrado y lo Profano*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998, p. 12

⁹³ CAILLOIS, Roger. *El hombre y lo sagrado*. México: F. C. E., 2004, pp. 12-13.

⁹⁴ COPLESTON, F. C. *El pensamiento de Santo Tomás*. México: F. C. E., 1960, pp. 77-90. Las distinciones tradicionales de esencia y accidente quedan superadas por el supremo acto de la transubstanciación del pan en cuerpo de Cristo, por lo que Santo Tomás se verá emplazado a fundamentar racionalmente un problema de sustantiva complejidad.

⁹⁵ Op. Cit. CAILLOIS, Roger, p. 12

ontológica. *El hombre religioso está sediento de ser*⁹⁶. Este hombre por esa misma sed ontológica, al asumir esa decisión existencial de crear el mundo que ha elegido para habitar en él y recrear el mundo a imagen y semejanza de la casa de Dios, santificando su pequeño universo⁹⁷. Por ello no hay contradicción esencial del cristiano con el contenido de la manifestación de lo sagrado: el reactualizar el espacio y tiempo sagrado en la «separación» de lo profano, le permite por medio de una participación por intensificación de la realidad sagrada, conectarse con la realidad trascendente, la realidad por excelencia del hombre religioso, para nutrirse de un cosmos puro y santo, para así él poder sacralizar el mundo profano, transformándolo por su acción co-creadora, en un mundo sagrado y recrearlo a modo del cosmos primordial. Es la experiencia del tiempo sagrado el que le permitirá a éste hombre religioso reencontrarse así, periódicamente con el cosmos primordial, en el tiempo mítico de la creación⁹⁸.

Queremos puntualizar que el hombre accede a un conocimiento sagrado porque éste se manifiesta como una realidad de un orden absolutamente diferente a las realidades naturales, es decir, se nos muestra como una *hierofanía*⁹⁹ –manifestación de lo sagrado- donde la manifestación suprema de ello es para el Cristianismo, la Encarnación de Dios en Jesucristo, acto misterioso de una realidad suprahumana. Por ello *“la índole sagrada de la celebración litúrgica –y de cuanto a ella ordena- surge, pues, como consecuencia necesaria de su radical condición de sacramento memorial: es la presencia del misterio de Cristo en la mediación simbólica del rito «anamnesis»¹⁰⁰, acaecida por la acción transformadora del Espíritu «epiclesis»¹⁰¹, la premisa que sustenta el carácter esencialmente sagrado de toda experiencia litúrgica.”¹⁰²*

⁹⁶ Ibid., p. 51.

⁹⁷ Cfr. Ibid., pp. 50-52.

⁹⁸ Cfr. Ibid., p. 52.

⁹⁹ **Hierofanía:** del griego hieros (ἱερός) = sagrado y faneia (φαίνειν)= manifestar. Es el acto de manifestación de lo sagrado. El término fue acuñado por Mircea Eliade en su obra Tratado de Historia de las Religiones para referirse a una toma de consciencia de la existencia de lo sagrado cuando este se manifiesta a través de los objetos de nuestro cosmos habitual como algo completamente opuesto al mundo profano. Para traducir el acto de manifestación de lo sagrado, Eliade propone el término Hierofanía, que es preciso, ya que se refiere únicamente a que aquello que corresponde a lo sagrado que se nos muestra. Según nos explica el propio Eliade, "Para aquellos que tienen una experiencia religiosa, la Naturaleza en su totalidad es susceptible de revelarse como sacralidad cósmica. El Cosmos en su totalidad puede convertirse en una hierofanía. El hombre de las sociedades arcaicas tiene tendencia a vivir lo más posible en lo sagrado o en la intimidad de los objetos consagrados. La Sociedad Moderna habita un Mundo desacralizado".

¹⁰⁰ **Anamnesis:** (del griego ἀνάμνησις, anámnēsis = traer a la memoria) significa 'recolección', 'reminiscencia', 'rememoración'. La anamnesis en general apunta a traer al presente los recuerdos del pasado, recuperar la información registrada en épocas pretéritas.

¹⁰¹ **Epiclesis:** es el nombre que recibe en la celebración de la misa la parte que se dedica a la invocación del Espíritu Santo. Deriva del término griego *epíklesis*. Como no es posible ninguna liturgia sin la presencia del Espíritu Santo, la

La experiencia religiosa nos enseña que una obra de arte posee, en potencia, esa virtud de manifestar lo sagrado, a través del símbolo, convirtiéndose en otra cosa sin dejar de ser ella misma, pues transmuta la realidad inmediata en una realidad sobrenatural, lo cual no deja de constituir una sorprendente paradoja. Pero es preciso aclarar que no es una virtud sólo del arte, pues los objetos consagrados y la naturaleza toda, potencialmente, se pueden revelar como manifestación de lo sagrado, como sacralidad cósmica¹⁰³. La experiencia del espacio sagrado aquí es fundamental, pues este lugar heterogéneo y discontinuo, opuesto del espacio profano, posibilita esa manifestación de lo sagrado en dicho espacio, lo real se desvela, el mundo viene a la existencia, donde se puede entrar en comunicación con lo trascendente, abriendo una vía entre niveles cósmicos –lo terrestre y lo celeste- posibilitando el tránsito ontológico de un modo de ser a otro¹⁰⁴. Y si bien, no podemos negar grados de participación de lo sagrado en el mundo, tampoco debemos olvidar que la creación entera no es Dios, sino que es *de* Dios; el lugar y centro por excelencia de esta *hierofanía* es el *Templo*, en tanto lugar de oración –*domus ecclesiae*- y en tanto morada de Dios –*domus Dei*-, suelo consagrado por residir allí la reserva eucarística, signo visible y realidad ontológica del Verbo Encarnado. De allí que resida su sacralidad inherente, ya que por esa intensificación de esa realidad, se separa como un espacio heterogéneo y discontinuo del mundo profano por ser puerta a la realidad trascendente.

Analizando estos alcances de lo Sagrado, es posible inferir que una y real dimensión del arte tradicional, es ser también un agente transmisor de contenido filosófico y religioso; pues un arte tradicional, sagrado, está basado en unos principios metafísicos y en un simbolismo de carácter universal que se atribuyen a una tradición primordial y unánime, es decir, un cierta unidad trascendente de todas las tradiciones religiosas que tienen modos análogos de operar en el campo del arte sagrado. Desde esta perspectiva, se podrían plasmar severas críticas al arte religioso moderno fruto de esta degradación

epiclesis es una dimensión fundamental de toda celebración litúrgica. Y puesto que el Espíritu Santo está presente y actúa en la vida de la Iglesia, su presencia y su acción se requiere para la vida de los miembros del Cuerpo de Cristo, especialmente, en la acción litúrgico-sacramental. En todo sacramento o acción litúrgica, en cuanto acontecimientos de culto de la nueva economía de salvación “en espíritu y en verdad”, siempre está presente el Espíritu Santo actuando en plenitud: siempre tiene lugar la introducción del Espíritu Santo por medio de su presencia invocada (epiclesis). En la eucaristía se invoca al Espíritu para que queden consagrados los dones ofrecidos, el pan y el vino, para que se conviertan en el cuerpo y la sangre de Cristo. Y para que la comunión, ayude a la salvación de los que participan de ella y actúe sobre la comunidad eclesial celebrante, se invoca por segunda vez al Espíritu.

¹⁰² GUTIÉRREZ-MARTÍN, José Luis. *Belleza y misterio: la liturgia, vida de la Iglesia*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, EUNSA, 2006, p. 130.

¹⁰³ Cfr. Op. Cit. ELIADE, Mircea, pp. 13-19.

¹⁰⁴ Cfr. *Ibíd.*, p.51.

de los valores estéticos tradicionales, pues la identificación de la belleza con la formalidad o el orden, y la fealdad con la informalidad o falta de orden, harán que el occidente medieval, a la luz de los textos de Platón, Pseudo Dionisio, Ulrico Engelberto, y sobre todo, de Tomás de Aquino, interprete al arte como una expresión informada por la Belleza ideal. En este punto tienen su encuentro vital las visiones artísticas de las principales tradiciones¹⁰⁵ religiosas del mundo, pues todas arrancan de la premisa de que el arte tradicional –sagrado– es inaccesible sin un conocimiento primero de su dimensión religiosa, espiritual o metafísica.

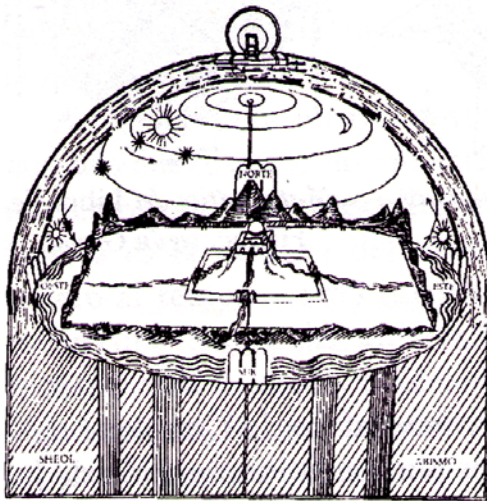
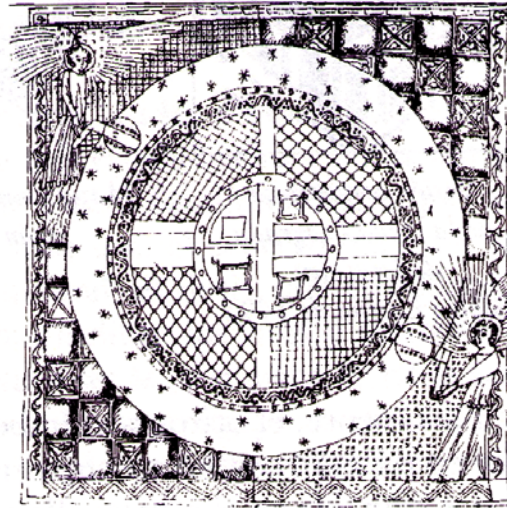


Fig. 3 Cosmografía bíblica



Ángeles moviendo el primer cielo.
Miniatura medieval del s. XIV.
British Museum.

Fuente: SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval* Madrid: Encuentro, 1994; p. 27.

¹⁰⁵ Si bien ya hicimos una referencia al término *Tradición* en la introducción, creemos necesario especificar más el sentido a fin de orientar la presente investigación. TRADICIÓN: proviene del latín *traditio*, y éste a su vez de *tradere*, "entregar". Es tradición todo aquello que una generación hereda de las anteriores y, por estimarlo valioso, lega a las siguientes. Se considera tradicionales a los valores, creencias, costumbres y formas de expresión artística característicos de una comunidad, en especial a aquéllos que se transmiten por vía oral. Lo tradicional coincide así, en gran medida, con la cultura y el folclore o "sabiduría popular". Lamentablemente la visión conservadora de la tradición ve en ella algo que mantener y acatar acríticamente. Sin embargo, la vitalidad de una tradición depende de su capacidad para renovarse, cambiando en forma y fondo (a veces profundamente) para seguir siendo útil. La palabra *tradición* tiene un sentido particular en los escritos del metafísico francés René Guénon. Con ella alude a contenidos y prácticas transmitidos durante siglos que mantienen abierta una vía de acceso a la verdad absoluta del hombre y la relación de éste con Dios y la creación. La tradición es única para toda la humanidad, y se manifiesta de forma superficialmente distinta en los diferentes pueblos y religiones, variando según el contexto, pero manteniendo siempre intacta la parte interior -que es inalterable e incommunicable-. La cadena se rompe con la época moderna, en la que se pierde la tradición verdadera y sólo persisten costumbres que no remiten a ninguna realidad trascendente, pues se trata sólo de manifestaciones físicas reproducibles, y no de realidades interiores que se externalizan a través de múltiples formas, ajustándose a los límites establecidos por la misma tradición. Este es el sentido que tomará nuestra investigación, a fin de encontrar elementos replicables en el resto de las religiones, fundamentando así reglas y características de este arte sagrado dentro de una comunidad de sentido mayor.

I. 1.4 ORÍGENES DEL ARTE CRISTIANO

Prácticamente desde los inicios mismos del Cristianismo ha existido una intensa relación entre arte y religión, relación de mutua exigencia y reciprocidad, reflejada en plenitud en la LITURGIA, que es el conjunto de signos y símbolos con los que la Iglesia le rinde culto a Dios y se santifica, y donde el arte tiene un lugar de primerísima importancia. Por ello debemos responder la pregunta: ¿Qué relación tienen los contenidos religiosos del cristianismo con la realidad estética, con el mundo de las formas sensibles? Desde los primeros concilios ecuménicos, como el establecimiento del Credo niceno-constantinopolitano, el 325 y el 381 respectivamente, se define esencialmente a Dios como Creador, esto es, como «*poietés*», poeta, el que suscita algo nuevo. El hombre por participar de esa gracia, su actividad se asemeja al actuar Divino, que por lo demás es el primer verbo de la Biblia en Gn1,1: “*en el principio creó Dios el cielo y la tierra*”. Por lo tanto, desde la dimensión específica de la estética, la «*poiesis*» es esa actividad creadora del artista, que a través de la inspiración divina que cristaliza dentro de sí y de un lenguaje humano para expresarlo, hace surgir algo renovador, como un eco del acto creador primordial que revela su huella divina.

Vasto capítulo de fe y belleza en la historia de la cultura, donde ambas se han enriquecido y vitalizado mutuamente en un diálogo creativo y fecundo, sólo parcialmente interrumpido por la modernidad: en el misterio de Cristo, el arte ha encontrado inspiración y motivos para algunas de sus más elevadas creaciones, y, por medio del arte, la Iglesia ha proclamado su fe, celebrando su culto y glorificando a su Dios¹⁰⁶.

El problema de la belleza fue tratado desde muy antiguo por Platón en varios de sus diálogos: *Fedro*, *Hippias Mayor*, *Timeo*...este filósofo ya va a identificar lo Bello con el Ser, de allí que hable del «*bello divino*», planteando ya la relación de lo bueno y lo bello, tan tratado en la teoría de los *Trascendentales del Ser* en el pensamiento escolástico del siglo XII y XIII. En todo caso, Platón nunca agotará el tema, pues se da cuenta de que es algo que es una realidad que rebasa lo humano, que se refleja en el final de su diálogo *Hippias mayor* al concluir: “*no ves querido Hippias, que hablar de lo bello, difícil cosa es*”¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Op. Cit., GUTIÉRREZ-MARTÍN. José Luis. p. 155.

¹⁰⁷ PLATÓN. *Hippias Mayor*. Madrid: Gredos, 2003; 304 c-e, pp.308-309.

Por ello -y como según veremos en los capítulos sucesivos- la estética medieval seguirá los pasos de las reflexiones del pensamiento platónico pisando sus talones; pues Dios es la belleza absoluta, y la elevación a lo bello es la misma elevación a Dios. El que explica las doctrinas platónicas en términos cristianos a finales del siglo V, es *Dionisio Areopagita*, que fue el primero en describir el mundo invisible con gran magnificencia en su *Celeste Jerarquía*¹⁰⁸, y que luego se difundirán por el mundo occidental a través de su traducción al latín, por *Escoto Erígena* en el siglo IX. Con el desarrollo de la doctrina de los trascendentales lo bello sería la contemplación de lo uno, lo bueno y lo verdadero, de ahí que sería también un trascendental. Tal visualización de lo bello estaría dada por la armonía, la claridad, el orden, la proporción; de allí que se pueda establecer propiamente una metafísica de la belleza objetiva apoyada en el optimismo escolástico de la Edad Media. El punto más alto de esta estética medieval es alcanzado por santo Tomás de Aquino que propone la interpretación de lo bello como la síntesis de las tres cualidades básicas: la unidad, la claridad y la armonía¹⁰⁹. El arte medieval estará en completa armonía con estos principios, ya que “*en el arte medieval, como se ve, todo está vivificado por el espíritu*”¹¹⁰.

La obra de arte no imita la naturaleza en sus formas sino que “*imita la naturaleza en su modo de operación*”¹¹¹. Es la conformidad perfectamente adecuada del artista con este modo de operación, conformidad subordinada a las reglas de un modo de hacer las cosas, que es siguiendo la correspondencia analógica adecuada entre los órdenes divino y cósmico, por una parte, y el humano y artístico por otro, lo que puede garantizar la obra maestra. Esto supone un conocimiento personal, directo y activo de los principios tradicionales que sustentan el arte sagrado¹¹².

Entendiendo el modo de creación del arte gótico, la sociedad medieval está firmemente basada en la vocación, y sólo desde esta óptica puede entenderse, como la práctica, los conocimientos y las tradiciones se van transmitiendo de maestro a discípulo,

¹⁰⁸ Ver AEROPAGITA, Dionisio. *Obras completas. Los nombres de Dios; Jerarquía Celeste; Jerarquía Eclesiástica*. Madrid: BAC., 1995. Para el arte cristiano esta obra es capital, pues allí se encuentran los fundamentos espirituales en la doctrina de las citadas *jerarquías celestes y eclesiásticas*, las que se extendieron y aplicaron a las artes plásticas por san *Juan Damasceno* (700-750) y *Teodoro Studita* (759-828), como medio de defensa contra la iconoclastia que había despertado en el imperio bizantino la proximidad del Islam.

¹⁰⁹ *S. Th.*, I, qu.39, art. 8.

¹¹⁰ MÂLE, Émile. *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, Madrid: ediciones Encuentro, 2001, p. 35.

¹¹¹ Op. Cit. *S. Th.*, I, qu.117, art.1

¹¹² Cfr. SHUON, Frithjof. *De la unidad trascendente de las religiones*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2004, p.93

de una generación a otra, en la que el padre va iniciando al hijo en los misterios de su oficio:

Esto implicaba mucho más que una instrucción meramente técnica, pues la práctica de cualquier arte transmitido de forma tradicional es esencialmente un rito, no era simplemente un medio de ganarse la vida, sino una manifestación ordenada de las facultades espirituales interiores de la persona en cuestión, cuya libertad –la «justicia a cada hombre tal como es en sí mismo» de Platón– consiste en el hecho de que su propia naturaleza, según la cual ha nacido en una determinada condición, es la que determina sus actividades funcionales y halla expresión en ellas. La vocación es, pues, el privilegio y el derecho peculiar de todo trabajador, para quien sólo la función dada es legítima.¹¹³

Esta concepción del arte cristiano medieval supone un sistema de mundo de profundo idealismo y la completa certeza de que la historia y la naturaleza no son sino un inmenso símbolo¹¹⁴. No podremos comprender el pensamiento que inspira al hombre medieval, su atmósfera psíquica, sus hábitos mentales, sin comprender la convicción en el sustrato simbólico, que orienta el pensamiento de la baja Edad Media, ya que en ella *“la consistencia simbólica es una condición primordial de la integridad”*¹¹⁵.

El arte medieval es así heredado, junto con toda la tradición de sus antepasados, conocimiento que se va sedimentando y amalgamando con las paulatinas innovaciones y revisiones, para alcanzar ese esplendor de la forma, resplandor de la verdad que se suscita en el artista y que la obra expresará. Nada más alejado que esa cuestión de «gusto», criterio con el cual un desinformado ciudadano de nuestra posmodernidad podría enjuiciar o criticar la belleza de algún grupo escultórico del derrame de alguna catedral. Reducir ese esquivo término, que es estética, a un mundano capricho que es el gusto, es reducir a nada el genio del cristianismo que produjo esas obras, es una expresa declaración de inferioridad, un signo más de decadencia de nuestra otrora flamante cultura, es negar la grandeza de ese arte que alcanzó el original genio espiritual de Occidente.

La razón de ser es el tema (gravitas, artha) fundamental de la obra, y debemos captar ese tema si nos proponemos comprender y no meramente que la obra nos guste o no nos guste. Un divorcio de la belleza con respecto a la verdad es inconcebible, «la belleza tiene que ver con la cognición». La belleza de la obra, que es el derecho de nacimiento de todo lo que está hecho bien y fielmente, proporciona

¹¹³ COOMARASWAMY, Ananda. *Sobre la doctrina tradicional del arte*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2001, p. 19.

¹¹⁴ Cfr. MÂLE, Emile, pp.35-36.

¹¹⁵ Op. cit. COOMARASWAMY, Ananda, p. 22

*un deleite legítimo, pero nunca ha sido el fin que se proponía el artista, a quien no le importaba cuán bellamente, sino cuán inevitablemente expresaba su tema*¹¹⁶.

Así, con una coherencia sorprendente, se irá expresando por allí y por allá, regados por Europa, un arte sagrado que surge del íntimo y maduro maridaje entre forma y contenido, expresando esas realidades de orden suprahumano, y haciendo participar al devoto en un acto de profunda comunión espiritual y haciéndose partícipe del plan de redención de Cristo con su pueblo. Las catedrales, centro y corazón de la naciente vida urbana llegaron a ser también, síntesis de todo el sentir y el saber de una época, en palabras de Mâle: *“en esta época el arte es a la vez una escritura, una aritmética y una simbólica. Y de ahí resulta una armonía perfecta”*¹¹⁷.

*El arte es lingüístico y comunicativo; tiene la finalidad de «informar» al espectador, quien, no obstante, sólo puede recibir de él la forma que primero existió como arte en el artista mediante un acto intelectualmente contemplativo análogo a aquél mediante el cual la forma fue concebida originalmente*¹¹⁸.

Estamos afirmando que la función primordial del arte románico y gótico sería revelar una operación del Espíritu, ya que es Dios mismo el que revela la presencia del Espíritu supremo y toda forma bella deriva su belleza de esa fuente suprahumana,

*...Pues estas artes, no son sentimentales como las nuestras; no son humanísticas ni naturalistas, ni son ilustraciones de la literatura porque sus referencias últimas son idénticas; su verdad no es una cuestión de semejanza con las formas visibles de la naturaleza consideradas como fenómenos no relacionados, sino con las ideas y significados que están expresados en esas mismas formas naturales.*¹¹⁹

Es dentro de ese clima psíquico estable de una sociedad que tiene su convicción de marchar en una misma dirección, en la cual el artesano podrá producir espontáneamente sus obras, interpretando con suma fidelidad las premisas de los teólogos y canónigos que definen los criterios generales de los programas iconográficos de una catedral, y donde *“la perfección del arte se alcanza, pues, realmente cuando la operación intelectual, el arte en el artista, por el cual él trabaja, resulta en la forma completa de la obra que hay que hacer, que entonces se origina sin cálculo en el artista”*¹²⁰. El artesano medieval análogo al Arquitecto Divino donde las propias formas del intelecto ya son vida; no opera por medio de ideas externas a él, sino por una idea o palabra, *«el logos»*, concebida en su intelecto

¹¹⁶ Ibid., p. 23

¹¹⁷ Op. Cit. MÂLE, Emile., p. 40.

¹¹⁸ Op. cit. COOMARASWAMY, Ananda, p. 24

¹¹⁹ Ibid., p. 27

¹²⁰ Ibid., p.29

y luego dando forma a lo que las cosas deben ser, no por la observación, insistimos, sino por sus ideas, que el artista concibe en formas imitables, hasta que con ello se alcanza la desaparición del propio artista. Es por ello que el arte medieval, y en la misma medida el arte antiguo pre-clásico y el arte tradicional oriental; en que las similitudes que presenta la apariencia de la obra de arte con la realidad física no son evocadoras de percepciones visuales, o al menos sí lo son, sólo son accidental o incidentalmente; del mismo modo, la belleza de la piel o de la superficie estética de la forma puede resultarnos bella, pero su verdadera belleza reside en que nos vehicula a una realidad espiritual, es decir, producir un tipo de teofanía que nos remite a la tradición escolástica e incluso al pensamiento platónico.

El artista medieval es en ese sentido un símil de Dios, en el sentido que no opera por medio de ideas externas a él, sino *“por una palabra concebida en su intelecto, y juzga lo que las cosas deben ser, no por la observación sino «por sus ideas», que ante todo debe concebir en formas imitables”*¹²¹. Tenemos pruebas suficientes – dada la íntima precisión de la forma y el contenido en esculturas, vidrieras, e incluso trazado, de las catedrales de esa época- de que es prácticamente imposible que la información que llegara a los artesanos fuera de segunda mano, mediatizada simplemente a través de instrucciones de terceros. No se puede ser vidriero si no se es teólogo, si no se es geómetra. Esa es la cuestión. Una íntima concordancia entre lo que se encarga y los que se hace, sólo se logra a través de un esencial diálogo y estrecha comunión espiritual. La intensa labor de las escuelas catedralicias y la celosa transmisión del conocimiento de la tradición de maestros y aprendices, de generación en generación, hacían de estos conocimientos, verdaderos legados de acumulación antiquísima que habían ido heredando, a través de generaciones, estos hombres místicos. Y sin eso no se puede comprender la perfección de la forma del templo cristiano en todas sus dimensiones técnicas, geométricas, iconográficas y espirituales. Las universidades no heredan eso, pues ellas elaborarán una teología, que será actual, moderna. La otra tradición en cambio, es milenaria.

Por ello la operación intelectual en este tipo de arte es fundamental, una operación precisa que consiste en como la forma es apropiada y concebida, no es una cuestión de *«inspiración»* o *«temperamento»* pasivos, tan valorados hoy en día, donde el artista está concentrado –o distraído- por deseos y pensamientos de sí mismo, sino que *“el artista*

¹²¹ Ibid. p.29

*concibe en una forma imitable la idea del objeto hacia el que su voluntad se dirige (...) Él debe transferirse en lo que imagina, permaneciendo él mismo sólo potencialmente*¹²². Coomaraswamy nos dice que el maestro *Eckhart* lo formula del siguiente modo: “Para ser expresada adecuadamente, una cosa debe proceder desde dentro, movido por su forma”, o en palabras de san Agustín: “Es por sus ideas como juzgamos como deben ser las cosas”, incluso santo Tomás de Aquino nos dice: “En cada sustancia la existencia preserva la esencia”. Por eso la supuesta monotonía que le atribuimos al arte medieval y al arte tradicional en general, significa simplemente, que el alma se reconoce una y otra vez en esas determinadas manifestaciones eternas. Distinto es el concepto de «imitación» en el sentido peyorativo cuando se reproduce un lenguaje completamente despojado de la significación analógica y trascendente y el símbolo se ha pervertido, vaciado, convirtiéndose en una mera «forma artística» o un simple «orden».

*Los templos góticos de Francia emocionan a millares de personas que los visitan todos los años con una intensidad que pocas obras de arte consiguen. Y los estudios eruditos realizados a lo largo de un siglo nos han dado penetrantes visiones de los aspectos estéticos y constructivos de la arquitectura gótica. Pero, sin embargo, ni la definición exacta ni la apreciación sensible del estilo y de la traza llegan a explicar verdaderamente las catedrales. ¿Qué experiencia inspiraban esto grandes santuarios en las personas que oraban en ellos? ¿Y qué tema deseaban comunicar las que los construyeron?*¹²³

Esa es la urgencia de comprender una época imbuida en una dinámica espiritual tan notable que puede entregarnos las claves para armonizar la existencia terrena con los más altos ideales religiosos. Si no comprendemos el sentido profundo que animaba a esas comunidades a levantar esos edificios, quedamos sólo ante formas desnudas - impresionantes sí- pero vaciadas de todo contenido, extraviadas de todo significado, pues tenemos la amenaza constante de que las formas artísticas del mundo medieval, a pesar de que convivimos con ellas tan a menudo, por lo menos en las ciudades europeas, puedan convertirse en un mero bien de interés cultural y alejadas de todo el fundamento que las vio nacer.

Al mismo tiempo hemos llegado a una curiosa situación de ceguera frente a las catedrales. El gótico se ha convertido en algo convencional debido a que las catedrales han sido accesibles durante demasiado tiempo. La visión que originalmente puso a prueba los recursos materiales, el ingenio técnico y la consumada capacidad artística de toda una época, se halla convertida, desde hace

¹²² Ibid. pp.32-34

¹²³ VON SIMSON, Otto. *La catedral gótica*. Madrid: Alianza Editorial, 2007, pp.. 15-16.

*ya mucho tiempo, en lugar común de la respetable edificación de iglesias y en objeto de clasificación arqueológica.*¹²⁴

El sentido pleno de una catedral y de todo el arte religioso asociado y supeditado a ésta, sólo lo podemos encontrar en la estrecha relación que surge, prácticamente desde el origen, entre arte y *Liturgia*, pues éste era el vehículo privilegiado para hacer accesible al pueblo mismo, las profundas elaboraciones de teólogos, doctores, liturgistas y escolásticos, es decir, la Iglesia supo hacer llegar a toda la comunidad, el flujo de ideas y reflexiones religiosas, a través del simbolismo del culto, que el pueblo asimiló y pudo así aprehender el simbolismo expresado en el arte. El pueblo llegó a comprender el sentido profundo de las imágenes, y éste hizo suya las verdades profundas reveladas por la fe y expresadas a través de portentosos programas iconográficos en portadas y vidrieras. La catedral se convirtió así en una auténtica *Biblia pauperum*, cobró pleno sentido y viva intimidad con la sociedad en la cual se insertaba. Por ello expresa E. Mâle que *“la liturgia cristiana es, como el arte cristiano, una perpetua figura: en ambos se manifiesta el mismo genio”*¹²⁵, o también afirma:

*Los libros de los antiguos liturgistas, tan desdeñados a partir del siglo XVII, deben ser contados, sin duda ninguna, entre los más extraordinarios de la Edad Media. En ninguna parte encontramos tan poderosa irradiación del alma. Todas las realidades se desvanecen y se transfiguran en el espíritu.*¹²⁶

Las importantes elaboraciones y comentarios de destacados liturgistas medievales que fueron claves para este proceso de transmisión del rico lenguaje simbólico del mundo medieval a todas las capas, como el legado de un *Amalario* en su *De ecclesiasticis officiis* y *Eclogae de officio missae* (siglo IX), un *Ruperto de Tuy*, en su *De divinis officiis* (siglo XII), de un *Honorio de Autun* en su *Gemma animae* y *Sacramentarium* (siglo XII), de un *Hugo de San Víctor* (siglo XII) en su *Speculum ecclesiae* y *De officiis ecclesiasticis* (siglo XII), de un *Sicardo de Cremona* en su *Mitrale* (siglo XII), de un *Inocencio III* en su *De sacro altaris mysterio* (siglo XIII), y finalmente de un *Guillermo Durandus* que en su *Rationale divinatorum officiorum* (finales del siglo XIII), que logra sintetizar y aumentar todo el simbolismo litúrgico de la época. Así, gracias al esfuerzo de tantos, crear esa atmósfera psíquica o ese *hábito mental*, en el decir de Panofsky, logrando dar esa sorprendente

¹²⁴ Ibíd. p. 15

¹²⁵ Op. Cit. MÂLE, Emile, p. 35.

¹²⁶ Ibíd., pág. 38.

unidad y cohesión al arte del alto gótico expresado esencialmente en su creación más original, la Catedral¹²⁷.

*Para el hombre medieval la catedral significaba lo que no significa para nosotros. Como «símbolo del reino de Dios sobre la tierra», la catedral miraba desde la altura a la ciudad y a sus habitantes, situándose por encima de todos los demás intereses de la vida de la misma manera que se situaba por encima de todas sus dimensiones físicas.*¹²⁸

Esa inherente capacidad de la Liturgia -de permitir experimentar de modo sensible que Dios se ha manifestado, a través de acciones y formas simbólicas, expresando sacramentalmente ese carácter teofánico, donde Dios manifiesta su poder y el hombre le reconoce y glorifica- va a establecer ese vínculo indisoluble entre la forma artística y la celebración litúrgica. La celebración apoyada por el arte entonces se torna en una «*epifanía cósmica*», manifestación de la belleza eterna de Dios transmutada en belleza finita y caduca del hombre. Por ello no debe parecernos extraña esa afinidad fascinante entre *experiencia litúrgica* y *experiencia estética*, pues ambas nos conducen a estados contemplativos, y nos permiten, al menos por un instante, participar de la comunión plena con la Belleza Divina. Por eso *“liturgia y arte trascienden los límites del fenómeno y transfiguran la realidad, en apariencia dispersa y cambiante, en una forma de perfecta unidad y permanencia”*¹²⁹. Es decir, el arte al constituirse en un correlato exacto de las enseñanzas y transmisión de las verdades fundamentales que se expresaban en la celebración litúrgica, ambas realidades se fueron retroalimentando y se fundieron. Al irse modelando ambas fuerzas creadoras y expresivas de la realidad esencial, que es la experiencia de lo Divino en el hombre, mientras el artista medieval fue buscando formas estables, o principios inmutables para expresar esa realidad transfigurada, basadas en una pasión por el orden, análogo al orden divino, la liturgia fue enriqueciéndose con las sucesivas aportaciones de los teólogos y liturgistas. Paralelamente, mientras se construía el edificio de la fe, se levantaba la catedral gótica, ambas máximas expresiones del

¹²⁷ El autor Emile Mâle señala que los liturgistas más antiguos como Isidoro de Sevilla (*De ecclesiasticis officiis*, Patrol., t. LXXXIII) no le prestan atención al simbolismo. La interpretación simbólica de las ceremonias pertenece a la Edad Media, y no comienza hasta Amalario en el siglo IX. Op.cit. p. 45. Frithjof Schuon da una interesante explicación a esta cuestión, señalando que en los orígenes de civilizaciones intelectualmente sanas, la espiritualidad se afirma con indiferencia con respecto a las formas y en ocasiones por una tendencia por apartarse de ellas, como lo muestra el ejemplo de san Bernardo al proscribir las imágenes en los monasterios. Op. Cit. p. 89.

¹²⁸ Op. Cit. VON SIMSON, Otto, p. 17

¹²⁹ GUTIÉRREZ-MARTÍN, José Luis. *Belleza y misterio: la liturgia, vida de la Iglesia*. Navarra: Universidad de Navarra, EUNSA, 2006, p. 154.

anhelo espiritual y de la voluntad de una comunidad que no buscaba sino fundirse e identificarse con lo Eterno.

A modo de posibles conclusiones parciales, entenderemos que el arte fue configurándose en una de las formas de la liturgia, y podríamos responder la siguiente interrogante: ¿Cuáles serían entonces, esos fundamentos del arte cristiano que se da en el *alto gótico*? Para responder nos basaremos en las aproximaciones que realiza el autor E. Mâle, que de modo muy lúcido, nos indica en tres principios fundamentales:

1. El arte cristiano medieval es una *escritura sagrada*, cuya gramática, reglas, vocabulario y sintaxis debe conocer todo artesano, no debiendo ignorar las formas tradicionales de representación de los personajes ni sus atributos, dispuestas en escenas inmutables reguladas previamente, ya que las disposiciones aparecían como artículos de fe. Los teólogos consagran con su autoridad la obra de los artistas, *“de esa manera alcanzó la grandeza que poseen las obras en que han participado los siglos. Hubo entonces en el arte algo de impersonal y profundo”*.

2. El arte cristiano medieval está sometido a una *obediencia a las reglas* de una especie de *matemática sagrada*, donde los principios más notables son los de orientación, jerarquía, simetría y número. Ya tempranamente los pitagóricos habían demostrado, a través de la música, el número como sistema de belleza comprobable, los números era portadores de una fuerza secreta. El cuidado por la disposición se observa hasta en los más ínfimos detalles. La simetría es considerada como la expresión sensible de una armonía misteriosa.

3. El arte cristiano medieval es, esencialmente, un *lenguaje simbólico*, pues nos muestra una cosa y nos invita a ver otra en ella. El artista, imitando a Dios, ha ocultado un sentido profundo bajo las formas, es decir, el arte medieval posee intenciones que hay que saber revelar. El arte medieval es un arte esencialmente simbólico, y la forma material es en él, la sutil envoltura del Espíritu Divino. En esta concepción de vida, el pensamiento analógico¹³⁰ se supone en todos los niveles de referencia, es decir, en las

¹³⁰ El **pensamiento analógico** —es decir, que se da por analogía, del lat. *analogia*, y este del gr. ἀναλογία, proporción, semejanza —pensamiento que se da por la relación de semejanza entre cosas distintas, es un proceso consistente en extrapolar una estructura de razonamiento cognitivo, desde un dominio más fácil, conocido o cercano -dominio fuente o dominio base-, a otro dominio más complejo, desconocido o lejano --dominio objetivo -. Para que la extrapolación sea eficaz, ambos dominios deben tener estructuras de planteamiento y de resolución equivalentes. El pensamiento analógico no necesita ser enseñado. Forma parte de las habilidades mentales que el cerebro de cualquier persona es capaz de llevar a cabo. No necesita ser enseñado, pero puede entrenarse. Se activa cuando efectuamos la traslación de un procedimiento cognitivo -y emocional e instintivo- ya interiorizado en un dominio anterior, a un nuevo dominio. El

formas artísticas y en cada elemento, se transmite una prefiguración de otra realidad, de significados trascendentes, distintos de los físicos.

La escasa mutabilidad de las formas a lo largo del tiempo y de la extensión geográfica, la negación absoluta a la expresión del genio individual, y la suprema convicción de que a través de los elementos materiales del mundo natural se puede llegar a asir el mundo sobrenatural y así, entrever a Dios, constituyen el verdadero genio del hombre medieval¹³¹. Por tanto, la participación de las estructuras religiosas en la conformación del entorno espiritual y en la modelación de una sociedad en el mundo terrenal a imagen del mundo divino, esto es, en la recreación de la Jerusalén Celeste, permitían que se dieran las vitales condiciones ambientales para la creación del mundo en constante referencia al Absoluto, como imagen del cosmos. Debemos tener esto muy presentes a la hora de querer repensar los caminos hacia la configuración de un nuevo arte sacro: sin un clima psicológico adecuado e integrado, es imposible generar un arte que se nutra de savia fértil, el terreno debe ser abonado antes, el sustrato ya existe, sólo debe ser redescubierto.

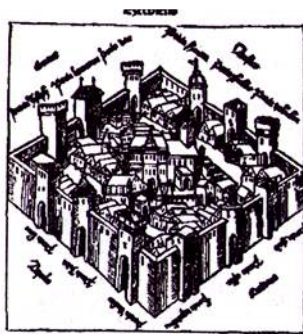
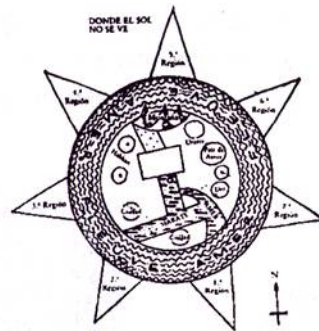
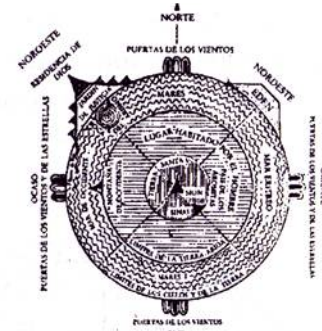


Fig. 4 **Visión arquetípica de la Jerusalén Celeste.**
Biblia Latina de 1493



Mapamundi babilónico.
Según Grelot.



Mapa mítico del libro de Henoc.
Según Grelot.

Fuente: SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval* Madrid: Encuentro, 1994; p. 28.

hombre en las culturas antiguas y hasta el advenimiento del pensamiento cartesiano y analítico –o lógico–; hizo que en el hombre del Medioevo, la forma del pensamiento analógico fuera el tipo de razonamiento más extendido y de uso más constante –y muchas veces inconsciente– en los procesos que utilizaban habitualmente para comprender realidades más complejas, resolver problemas, tomar decisiones o desarrollar nuevos aprendizajes. La entronización de la lógica aristotélica por los escolásticos medievales también se adecuaba perfectamente al pensamiento analógico a través de la forma del silogismo deductivo. Lamentablemente hoy, en plena tardo modernidad esta forma de pensamiento ha caído en desuso frente al pensamiento lógico, que es esencialmente analítico, lineal y convergente; con las pérdidas que esto conlleva.

¹³¹ Cfr. Op. Cit. MÂLE, Emile, pp. 23-41. Debemos añadir sin embargo, que esto se mantendrá sólo hasta fines del s. XIII cuando ya comienzan las artes figurativas –escultura y pintura– a derivar hacia una concepción y expresión más sentimental y mimética del arte, producto de un cambio en la visión de mundo y del sustrato espiritual, según veremos más adelante.

I. 1.5 TEOLOGÍA Y ESTÉTICA

Ahora veremos la central importancia que tiene para el desarrollo del arte cristiano y de su estética particular, el hecho de la Encarnación del Verbo¹³². Lo esencial de la unión entre *Teología* y *Estética* está arraigado en la trascendencia hecha carne que se realiza en total plenitud en la persona de Jesús, la aparición de lo eterno en lo visible, a través de la irrupción de Jesús en la historia de salvación. Forma y contenido tiene una importancia central en la formulación de una estética teológica, sin embargo estudiar la relación de los contenidos de la fe con la realidad estética no es fácil ni admite una sola respuesta si esta se estudiase a través del tiempo. Es a través de la liturgia como se fundamenta la configuración estética a través de todo su sustrato simbólico, de allí la central relevancia y el elevado rol que tiene la liturgia en ordenar los contenidos y formas del arte cristiano tradicional.

La estética cristológica no es una, como decíamos anteriormente. Baste pensar las diferentes estéticas de Cristo crucificado en distintas épocas para entender que ha suscitado diferentes formas de comprensión por parte del artesano o artista, pasando de un Cristo que triunfa en la cruz, impasible, seguro de la victoria, a un Cristo desfigurado, marginado, con sus cuerpo destrozado, ligándolo con estéticas de lo horrible, de lo horrendo, del drama existencial.

Aún cuando en la Edad Media hubo una ontología de la belleza, nada hay semejante a una teoría del arte, ni siquiera una relación explícita con éste. Quizás lo más semejante a ello lo tenemos en *Hugo de San Víctor* en sus obras *Eruditionis Didascalicae* y *Soliloquium de Arrha animae*, pertenecientes al segundo cuarto del siglo XII; en el primero podemos observar la condición de manifestación de lo Divino a través de la obra de arte, como un camino a la meditación:

¹³² **Encarnación:** del latín incarnatio, de incarnatum, incarnare, es la propia expresión teológica cristiana que alude al acto misterioso por el cual el Verbo Divino tomó carne humana en la persona de Jesucristo. La fe en la encarnación del Hijo de Dios es el signo distintivo de la fe cristiana: "*Podréis conocer en esto el Espíritu de Dios: todo espíritu que confiesa a Jesucristo, venido en carne, es de Dios*" (1 Jn 4, 2). Según Tertuliano "*el rayo divino, que es el Verbo o el Logos, descendió a una virgen, tomó carne en su seno y nació, hombre y Dios a la vez*". San Cirilo de Alejandría, por otra parte, lo explicaba así: "*Jesús existió, fue engendrado por el Padre antes de todos los tiempos, y no obstante nació de la carne de una mujer*". Este signo exclusivo del cristianismo, será el fundamento excluyente de su iconodulia frente a los otros restantes monoteísmos del libro -a saber, Judaísmo e Islamismo- esencialmente anicónicos, y muchas veces, producto de integristas o fundamentalismos, marcadas por tendencias iconoclastas.

*Aunque la belleza sea perfecta en las muchas y variadas formas de las criaturas, hay cuatro, sin embargo, principalmente, en las que se manifiesta su encanto. Esto es, en la posición (de las partes en el todo), en el movimiento, en el aspecto (visible), en la cualidad. Si alguien se propone investigar estas, encontrará en ellas admirable la luz de la sabiduría de Dios.*¹³³

En el otro breve texto podemos observar a San Víctor en la aceptación y justificación hacia la belleza que proviene de lo material:

*Mira el mundo y todas las cosas que hay en él; encontrarás allí muchas formas bellas y seductoras, que atraen la disposición de los humanos e inducen a que los deseos fluyan inmediatamente hacia diversos placeres*¹³⁴

Salvo estos pequeños textos, el problema será abordado recién en el Renacimiento y la estética como concepto, nacerá recién con Baumgarten en el siglo XVIII¹³⁵. Hoy el campo de la estética se aborda cada vez más desde la filosofía y no desde la Teología. Si bien la que nos interesa es la estética teológica del mundo medieval del siglo XII y XIII, algo debemos decir sobre el estado de la cuestión en la actualidad, ya que sólo así, por oposición, podemos entender el sentido de la estética que rodea al mundo medieval, y por extensión nos servirá como referencia para entender cómo ha evolucionado el concepto hasta hoy. Dos autores principales han trabajado el tema, *Romano Guardini* y *Hans Urs von Balthasar*, además de otros estudios como los de *Theodore Adorno*, *François Lyotard* y *Georg Steiner*.

Romano Guardini en su obra *La esencia de la obra de arte*¹³⁶, escrita en 1948, manifiesta que es artista el que sabe manifestar una esencia a partir de una forma, es decir de modo sensorial, sensible, sabe ordenar una forma, potenciando su capacidad expresiva, configurándola, para lograr la manifestación de lo oculto. Aunque los griegos lo llamaban «mímesis», Guardini discute el término, pues para él el arte no es imitación, el artista no se limita a copiar, pues coloca en su obra toda su fuerza creadora, toda la conmoción de su persona ante la realidad que quiere expresar. Para él todo arte está impregnado de sentimientos, predominando en ello la idea de emoción. Por ello el arte poseería esa tendencia unificante del hombre consigo mismo y con la realidad exterior: la

¹³³ SAN VÍCTOR, Hugo de. *Eruditionis Didascalicae, libri septem (2º cuarto s. XII)* en AA. VV. *Fuentes y documentos para la historia del arte. Arte Medieval II: Románico y Gótico*. Vol. III. Barcelona: Gustavo Gili s/f.

¹³⁴ SAN VÍCTOR, Hugo de. *Soliloquium de Arrha animae*. en AA. VV. *Fuentes y documentos para la historia del arte. Arte Medieval II: Románico y Gótico*. Vol. III. Barcelona: Gustavo Gili s/f.

¹³⁵ El término "estética" derivado, etimológicamente, del griego "*Aisthesis*" (percibir por los sentidos) apareció en el siglo XVIII, cuando Alejandro Baumgarten (1714-1762) lo utilizó para dar título a su obra *Aesthetica*, publicada en dos volúmenes (1750-58).

¹³⁶ Ver GUARDINI, Romano. *Über das Wesen des Kunstwerkes*. Tubinga, 1948. Trad. cast.: *Obras de Romano Guardini I: La esencia de la obra de arte*. Madrid: ediciones Cristiandad, 1981.

unidad del hombre y el mundo, del interior y el exterior, del cuerpo y el espíritu, del hombre y la naturaleza, del consciente con el inconsciente, con un efecto último de gozo y contemplación. Por esta línea Guardini fundamenta que el arte es un fin en sí mismo, no un medio de ni un medio para. Tiene un sentido pero no una utilidad, no busca una enseñanza, una didáctica o una pedagogía, sino que es esencialmente desinteresada y gratuita como cualquier cosa del ámbito personal y contemplativo. Guardini retoma la vieja idea escolástica de santo Tomás de que «*el arte es el resplandor de la verdad*»¹³⁷, pues el arte permite acceder, mejor que otras mediaciones, a la realidad última de las cosas en sus aspectos más íntimos y positivos. Finaliza su exposición afirmando que lo perfecto no existe en este mundo, pero la obra de arte lleva a la nostalgia de lo perfecto vislumbrado en ella. Nos indica que lo perfecto debe existir en alguna parte, en otro mundo o en un mundo futuro, es decir el arte y lo bello encierran una promesa, implicando una garantía, una confianza, una prefiguración de Lo Eterno, de Lo Trascendente¹³⁸. Si bien su teoría estética se expone desde la inmanencia, coincidimos en una buena parte con las posturas que nos presenta Guardini, pero de verdad ¿podríamos explicar y entender el arte medieval bajo estos supuestos? O incluso ¿las podríamos siquiera, llamar arte a estas expresiones del mundo medieval? Estas interrogantes la iremos respondiendo en el curso de la presente investigación.

Por otra parte, tenemos a *Hans Urs von Balthasar*, uno de los más eminentes teólogos de nuestro tiempo publica entre 1961 y 1969 una extensa obra en siete tomos titulada *Gloria: una estética teológica*¹³⁹, donde plantea una reflexión sobre la belleza en el contexto teológico. Para ello retoma la tradición escolástica de santo Tomás de Aquino y de la metafísica clásica, situando el problema de la belleza en el contexto de los atributos trascendentales del ser: la *verdad*, la *bondad*, la *belleza*, la *unidad*: «*ens pulchrum, bonum, verum, unum*»¹⁴⁰. Afirma que Dios es la fuente de toda belleza, por lo tanto toda la belleza que encontramos en el mundo es una prefiguración, un reflejo y una metáfora de la belleza de Dios. Dios manifiesta al hombre su belleza en la creación, fascinando y transformando, pero esta belleza no es sólo una forma externa, sino que el reflejo de una

¹³⁷ Cfr. Las definiciones de «*la belleza es el esplendor de lo verdadero*» en Platón, *El Banquete*, Madrid: Editorial Gredos, 2000, 211d - 212a, pp. 262-263, con las de san Agustín, «*la belleza es el esplendor del orden*» en DE HIPONA Agustín, *Obras completas. De ordine*, Lib. I, cap. X. 41 volúmenes. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1979, y con las de Santo Tomás: «*la belleza es el esplendor de la forma*» en AQUINO, Tomás de. *Suma contra los gentiles*. Madrid: BAC, 2007, vol. II, 81.

¹³⁸ Cfr. MALDONADO, Luis. *Liturgia, arte, belleza: Teología y estética*. Madrid, Sn Pablo, 2002, pp.10-13.

¹³⁹ VON BALTHASAR, Hans Urs. *Gloria. Una estética teológica*. Madrid: ediciones Encuentro 1985-1989.

¹⁴⁰ Cfr. Op. CIT., *S. Th.* t. I, qu.4, art.3, ad 1.

luz que irradia desde el interior de las cosas bellas, por lo que la belleza supone forma y contenido, una forma exterior y un contenido interior, por lo que es bello aquello que irradia ese resplandor. Es decir, el proceso estético sería como la forma visible remite y manifiesta a un misterio invisible, revelándolo y ocultándolo al mismo tiempo. Von Balthasar afirma que la belleza nos atrae y nos seduce pues presentimos en ella una luz y una promesa de una belleza perfecta sin amenazas. Entonces ¿de dónde viene esa luz interior que irradia la forma? De la verdad y la bondad inherente del Ser y la creación unidas íntimamente manifestada hacia el exterior, luz irradiada hacia afuera que atrae y fascina. De ahí que este autor homologue el término *gloria* con *belleza*, pues el término gloria –*kabod*– en hebreo, significa el halo o nimbo luminoso del que está revestido el Dios bíblico, “*en tu luz vemos la luz*”¹⁴¹, y Cristo, representación de la naturaleza humana y divina, forma suprema de lo bello, sería la belleza de Dios manifestada en el mundo de modo único e irreplicable, como forma y contenido: “*Hemos contemplado su gloria*”, en Jn.1,14¹⁴². El tema de la Encarnación vuelve a darnos la clave: “*La teología cristiana simplemente debe volverse sobre sí misma, reflexionarse, ser fiel a su punto de partida, la Encarnación, para notar que ella ha sido antes que nada y desde siempre, como teoría de la presencia absoluta de Cristo, de su radical apariencia, una estética*”¹⁴³.

Teodoro Adorno, en su obra *Teoría Estética*¹⁴⁴ (*Ästhetische Theorie*, 1970), declara que producto de la Ilustración al ofrecerse como una liberadora a través de la razón, acaba convirtiendo a esta última en su nueva opresión, lo que denomina *el derrumbe de la metafísica*, la razón se erige en divinidad todopoderosa y llega a lo que dice el autor: Auschwitz deviene el lugar en el que cualquier pensamiento, teología o filosofía encuentran su negación más rotunda, es la evidencia de la más cruel negación de toda cultura: “*después de Auschwitz sólo queda el silencio*”¹⁴⁵. Por ello el arte no nacería en plena posmodernidad por un deseo de autosatisfacción, sino como expresión dramática de una realidad destrozada y de una nostalgia de lo que un día deberían llegar a ser las cosas y las personas, la redención. Por lo tanto mientras no llegue la redención, nada hay definitivo, y el artista remite a la redención, pero no la realiza, no puede realizar nada

¹⁴¹ Sal. 36,10

¹⁴² Cfr. MALDONADO, Luis., pp.14-17.

¹⁴³ Ver CASTILLO, Gabriel. “*Sobre el proyecto de una estética teológica en Hans Urs von Balthasar*” en *Teología y Vida*, Vol. 50. Santiago de Chile: Universidad Católica, 2009, pp. 215-224

¹⁴⁴ Ver ADORNO, Theodor W.. *Aesthetic Theory: Theory & History of Literature*. St. Paul, USA: University of Minnesota Press, 1998.

¹⁴⁵ Ver ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, M. *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 1994. También cfr. Theodor W. Adorno: «*Kulturkritik und Gesellschaft*», en: GS 10, Fráncfort 1977, 30 y *Dialéctica Negativa*. Madrid: Taurus, 1992.

colmado de plenitud, nada definitivo, no tiene cómo. Por ello Adorno establece una relación entre la teología y la estética, pero de modo de una estética negativa, que niega más que afirma, pues la obra de arte nos remite a la verdad de la existencia humana pero sólo de modo truncado, desgarrado, resquebrajado¹⁴⁶.

*Jean François Lyotard*¹⁴⁷, autor judío-francés posmoderno, afirma que el arte de hoy provoca un estremecimiento, donde experimentamos la oscuridad en vez de la luz, el silencio en vez de la palabra, el vacío en vez del contenido, la muerte en vez de la vida, estados todos que nos acercan más al concepto romántico de lo sublime que al de lo bello propiamente tal, que se corresponde a esas referencias a posibilidades imprevisibles. De manera que este estado del artista se orientará hacia lo ilimitado de intentos plásticos orientados a la representación de lo Absoluto, hoy ya perdido para muchos. El arte reflejaría esa experiencia desbordada y rebasada por lo real, así como nuestras inadecuadas categorías para definirlo. De allí que sólo quede la deconstrucción de esas habituales distinciones de los grandes intentos sistematizadores hegelianos, hoy ya obsoletos¹⁴⁸.

Finalmente, dentro de las reflexiones contemporáneas, queremos situar las teorías estéticas de *Georg Steiner*¹⁴⁹, que relacionan el sentido de lo bello y del arte con lo teológico y lo religioso, aun cuando él no hace explícito el ser creyente. Estos conceptos tendrían una relación común en la dimensión trascendente que existe tanto en la experiencia religioso-cristiana como en la experiencia estético-artística, pues el encuentro con la obra artística suscitaba el sentido de trascendencia, ya que la obra accede a otra realidad -la «otredad»- lejos de la intelección o verificación científica, que es la lógica del «sentido», no de la «razón». Steiner sitúa como ejemplo de ello a la música, que siempre ha celebrado el misterio de las intuiciones de la trascendencia, de allí su larga y estrecha

¹⁴⁶ Cfr. MALDONADO, Luis., pp. 24.29.

¹⁴⁷ *Jean François Lyotard* (1924-1998): este autor criticó la sociedad actual postmoderna por el realismo del dinero, que se acomoda a todas las tendencias y necesidades, siempre y cuando tengan poder de compra. Criticó los metadiscursos: el cristiano, el iluminista, el marxista y el capitalista. Según Lyotard, estos son incapaces de conducir a la liberación. La cultura postmoderna se caracteriza por la incredulidad con respecto a los metarrelatos

¹⁴⁸ LYOTARD, Jean Francois. *Lesson on the Analytics the Sublime*. Trans. Elizabeth Rottenberg. St. Paul, USA: Stanford University Press, 1994, p.246. Citado por MALDONADO, Luis., p. 30.

¹⁴⁹ Ver: STEINER, Georg. *Nostalgia del Absoluto*. Madrid: Siruela, 2001 y *Presencias Reales*. Barcelona: Ed. Destino, 1991. *Francis George Steiner* (1929-...) es un crítico y teórico de la literatura y de la cultura, y escritor. Se trata de uno de los intelectuales de influencia internacional más relevantes desde mediados del siglo XX. Su ámbito de interés principal es la literatura comparada. Su obra como crítico tiende a la exploración, con reconocida brillantez, de temas culturales y filosóficos de interés permanente, contrastando con las corrientes más actuales por las que ha transitado buena parte de la crítica literaria contemporánea. Su obra ensayística ha ejercido una importante influencia en el discurso intelectual público de los últimos cincuenta años.

relación con la religión a través de la liturgia. Añade que el arte no es susceptible de ser delimitado o confinado ni siquiera expresado en conceptos, pues conduce al hombre a ámbitos que rebasan su comprensión y no le pertenecen, de allí que su obra *Presencias reales* aluda precisamente a la presencia del sentido de lo Trascendente que se manifiesta en toda obra artística. A través de la obra de arte nos encontramos con «lo otro» en su condición de libertad. Entonces emerge la «otredad» como renovado vestigio del acto creador inicial –la «poiesis»- emanado de una fuente divina y el artista realiza de un modo cualificado su ser *imagen y semejanza de Dios*. Aún cuando Steiner calla y no hace referencia explícita a lo Otro, que es Dios, la Divinidad, pues el sentido de «otredad» es para este autor *alteridad o transparencia trascendente* y alude al pasaje de San Pablo en 1Cor 13,12¹⁵⁰ para asimilar esta experiencia estética, no del todo clara pero reflejo de una luz inextinguible¹⁵¹. Por ello el arte es una mediación con la trascendencia, pues a través de sus formas nos acercamos a lo metafísico y al misterio teológico. Hoy se vive un intenso sentimiento de la ausencia de Dios –teísmo negativo- dejando un vacío, donde precisamente las formas estéticas exploran ese vacío, pero cuando esa presencia o ausencia del Misterio no es percibida ni sentida, se pierde la fuerza creadora, se agota la creatividad. Las obras de arte tienen esa facultad de mostrarnos un horizonte de eternidad¹⁵².

Advertimos que en todas las reflexiones de estos pensadores contemporáneos ven en la encarnación del Verbo el reconocimiento elemental de la manifestación visible de Dios y, por tanto, el factor decisivo que hace posible el desarrollo de las artes fundadas en la imagen¹⁵³.

¹⁵⁰ 1Cor 13,12: “Ahora vemos en un espejo, en enigma. Entonces veremos cara a cara. Ahora conozco de un modo parcial, pero entonces conoceré como soy conocido”.

¹⁵¹ Quizás esta tesis sería interesante confrontarla con la que presenta el ensayo de BURCKHARDT, Titus. “*El simbolismo del espejo en la mística Islámica*” en *Ensayos sobre Conocimiento Sagrado*. Barcelona. José J. de Olañeta, 1999, pp.61-71, y ver las posibles y mutuas correspondencias.

¹⁵² Cfr. Op. Cit. MALDONADO, Luis, pp. 32-39.

¹⁵³ Cfr. GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método*, vol. II. Salamanca: Ed. Sígueme, 1992, pp.130-135. Hans-Georg Gadamer (1900-2002): Es el fundador de la *Escuela Hermenéutica*. Sostenía que la interpretación debe evitar la arbitrariedad y las limitaciones surgidas de los hábitos mentales, centrando su mirada en las cosas mismas, en los textos. Afirma que siempre que nos acercamos a un texto lo hacemos desde un proyecto, con alguna idea de lo que allí se dice. A medida que profundizamos la lectura, este proyecto va variando y se va reformulando según la lectura nos vaya confirmando o alterando nuestra precomprensión. Como este proceso puede prolongarse al infinito, nunca podemos afirmar que hemos dado la interpretación última y definitiva. El logro de Gadamer residiría en descubrir y mostrar la naturaleza de la comprensión humana a nivel teórico-metodológico: la verdad está íntimamente ligada al método y no puede considerarse una sin la otra.

Interesante sería ahora reflexionar acerca del lugar que le cabe a la estética en el mundo medieval, pues nos vincularía a ésta, con los conceptos expresados anteriormente. *“Es claro que la liturgia fundamenta su configuración estética en la raíz de todo el sustrato simbólico. Pero especialmente está arraigada en la trascendencia hecha carne que realiza y visibiliza la persona de Jesús”*¹⁵⁴. Este es el fundamento esencial de toda celebración litúrgica y de toda su estética subyacente. *“Esta encarnación de la trascendencia no es sólo aparición de lo eterno en lo visible. Es la irrupción sensible del hombre Jesús, Hijo de Dios, así como de sus discípulos en la historia”*¹⁵⁵. Para ello debemos revisar las vías y modos de creación en la iconografía cristiana acerca de la manera en que se van traduciendo en imágenes una creencia, un dogma o un concepto religioso.

Ha quedado claro, según lo expuesto anteriormente, el importante rol de la imagen en la enseñanza y difusión de la teología, liturgia y catequesis cristiana. El cómo se producía el mecanismo de creación de las imágenes y así con ello, cómo se vincula la estética lo responde el profesor J. Hani, del siguiente modo:

*Es bien evidente que, en un arte así concebido, con un valor casi «sacramental», el artista no puede dejarse guiar por sus propias inspiraciones; su trabajo no consiste en expresar su personalidad, sino en buscar una forma perfecta que responda a prototipos sagrados de inspiración celeste. Es decir, el arte es sagrado no por la intención, subjetiva, del artista, sino por su contenido objetivo; y este no es, por su parte, más que el conjunto de representaciones que corresponden, en el campo de las formas sensibles, a leyes cósmicas que expresan principios universales. Así, la estética se vincula jerárquicamente a la cosmología y, por mediación de ésta, a la ontología y la metafísica*¹⁵⁶.

La importancia de la forma sensible es que tiene una correspondencia simbólica más directa con el Intelecto, pues tal como decía santo Tomás de Aquino *“el arte está asociado al conocimiento”*¹⁵⁷, a causa de esa analogía inversa que actúa entre el orden principal y el manifestado, donde las realidades más elevadas –*suprasensibles*– se manifiestan en su reflejo más alejado, el orden material –*formas sensibles*– análogo a como ocurre en la Encarnación del Verbo. Es por este principio de correspondencia que las formas sensibles se identifican analógicamente, de un modo preciso, con las verdades inteligibles. De allí que una estética del arte sagrado tenga principios que aplican al

¹⁵⁴ Ibid., p. 82.

¹⁵⁵ Ibid., p.82.

¹⁵⁶ Op. cit. HANI, Jean, p. 13

¹⁵⁷ Op. Cit. DE AQUINO, Tomás. *S. Th.*, I cu. 5.a 4. ad 1

mundo de las formas leyes universales y de orden cosmológico y así expresar realidades de orden metafísico u ontológico; de allí que este sea un arte grave, solemne, majestuoso y noble.

Este orden jerárquico determina el carácter esencial del arte sagrado, que es el de ser simbólico, es decir, el de traducir mediante imágenes polivalentes la correspondencia que relaciona entre sí los diversos órdenes de realidad, el de expresar, mediante lo visible, lo invisible, y el de conducir al hombre hacia éste¹⁵⁸.

Podemos afirmar entonces, sin temor, que cuando el arte se aleja de estos principios, deja de ser tradicional y se transforma en un arte meramente humano, individual y por ende, arbitrario, conduciendo a un arte progresivamente más incoherente y vaciado espiritualmente, volviéndose entonces ininteligible o in-significante. Por tanto concebir una estética con ausencia de espíritu en las formas en el mundo medieval era inconcebible, pues el símbolo, de carácter esencial e inmutable, podía traer a presencia una verdad o principio trascendente¹⁵⁹.

Mientras el arte medieval se mantuvo fiel a expresar principios universales, vivificaron y estabilizaron a toda una civilización religiosa por medio del lenguaje de las formas, pero en cuanto comenzó a insistir en su expresión formal en todo lo que tiene de particular, de original, comenzó sin duda, su proceso de decadencia en el momento en que comenzó a ir derivando hacia lo individual y lo arbitrario. La forma en vez de expresar certezas, comenzó a tropezar entre fantasías y relatividades, hasta llegar a la completa disolución entre forma y contenido.

Todo esto nos indica los principios en los cuales se funda la estética medieval, que es en una profunda unicidad con *lo sagrado*, es decir expresa íntimamente ese vínculo entre el hombre y lo trascendente llevándolo al lenguaje de las formas. Tan grande es la unidad que alcanzan las grandes obras de la época, -piénsese en las catedrales y monasterios-, que la creatividad e inventiva en el menor capitel, tan original y tan obediente a su vez con la línea general del edificio, arrebató creador colectivo, que se multiplica en una tan vasta época y espacio con -una paradójica- tan rica variedad de expresiones, como a una sujeción formal tan coherente. Parece que se hubiese llegado a un acuerdo más o menos consciente o no, con arreglo a unos planes más o menos deliberados definidos por una misma atmósfera psíquica. Se nos viene a la cabeza

¹⁵⁸ Op. cit. HANI, Jean, p. 13. Este sería el rol anagógico, uno de los fundamentales, en el arte medieval.

¹⁵⁹ Cfr. Op. Cit. SHUON, Frithjof., pp.87-104.

aquellas palabras de *Antoni Gaudí*, en que precisamente *“la originalidad consiste en volver al origen”*¹⁶⁰. Distinto a como concibe el renacimiento su gusto artístico basado en el principio de imitación, con el gusto por el modelo, por la copia, mimesis apenas de la envoltura exterior, tan distinto de la admiración que sentían por los clásicos en el mundo medieval que hizo sentenciar a un *Bernardo de Chartres*, en el siglo XII: *“somos enanos subidos a las espaldas de gigantes, sin embargo, vemos más alto y más lejos que ellos”*¹⁶¹.

Nadie podría discutir que la sensibilidad ética y estética influye en cierto modo en la enunciación de las verdades de orden trascendente, pues son tendencias morales del alma en tanto que posean relaciones de sentido con lo sagrado *“porque los extremos se tocan, y el círculo que se abre en la verdad se cierra en la belleza”*¹⁶². La unidad de la verdad, santidad y belleza alcanzan su máxima expresión en el mundo cristiano en el santuario que es el templo o *Domus Dei*, así lo entendieron los viejos constructores medievales, y ello abocaron sus mayores esfuerzos, pero también el mensaje cristiano permite en el orden espiritual, alcanzar análogo estado de verdad y santidad:

*Los dos polos de lo sagrado son la verdad y la santidad; verdad y santidad de las personas y de las cosas. Una cosa es verdadera por su simbolismo y santa, por la profundidad de su belleza; toda belleza es un modo cósmico de santidad. En el orden espiritual, el hombre está en la verdad por su conocimiento, y es santo por su conformidad personal con la verdad y por la profundidad de esta conformidad*¹⁶³

Parcialmente concluiremos entonces, que la estética teológica medieval, portadora de estas características en el *arte sagrado* se convierte en una especie de *“prolongación de la Encarnación, del descenso de lo divino en lo creado”*¹⁶⁴. En esa profunda consistencia teológica de la imagen, radica la superioridad espiritual del arte medieval por

¹⁶⁰ La frase completa de Gaudí (1852-1926) es «La creación continúa incesantemente por mediación de los hombres, el hombre no crea: descubre y parte de ese descubrimiento. Los que buscan las leyes de la naturaleza para formar nuevas obras, colaboran con el creador; los copistas no colaboran. Por eso la originalidad consiste en volver al origen. De modo que es original aquel que, con sus medios, vuelve a la simplicidad de las primeras soluciones.» Frase recogida por su discípulo PUIG BOADA, Isidre *El pensamiento de Gaudí*. Barcelona: Dux, 2004. También Gaudí decía «el hombre sin religión era un hombre disminuido espiritualmente, un hombre mutilado».

¹⁶¹ Frase atribuida a Bernardo de Chartres, por su discípulo DE SALISBURY, Juan. *Metalogicon* (III, 4) 1159 «Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos, gigantium humeris insidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subvenimur et extollimur magnitudine gigantea», es decir «dice Bernardo Carnotensis que somos enanos montados en hombros de gigantes. De esta manera vemos más y más lejos que ellos, no porque nuestra vista sea más aguda o nuestra estatura más alta, sino porque ellos nos sostienen en el aire y nos elevan con toda su altura gigantesca» Cfr. PERNOUD, Régine. *Para acabar con la Edad Media*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2003, pp. 17-38.

¹⁶² SCHUON, Frithjof. *De lo divino a lo humano*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2000, p.118

¹⁶³ *Ibíd.*, p.116.

¹⁶⁴ Op. Cit. HANI, Jean, p. 12.

sobre cualquier otro arte religioso posterior. Estas mismas características se pueden observar en el arte sagrado cristiano ortodoxo y en las tradiciones budistas e hindúes hoy en día¹⁶⁵. De allí que el misterio de la Encarnación sea el fundamento y privilegio del arte cristiano. Dios crea al hombre a imagen y semejanza suya y nos revela al Verbo en la persona humana de Jesús, es decir, el arquetipo celeste toma expresión terrestre para manifestarse al hombre y señalar el camino –o señalarse como El Camino- representando así, la profundidad de este misterio insondable pero de teofanía concretada en la Encarnación del Verbo, anunciado por los profetas ya en las revelaciones veterotestamentarias. La veneración de la imagen sagrada preside y fundamenta, entonces, toda la vinculación dialéctica entre teología y estética en el arte cristiano tradicional.

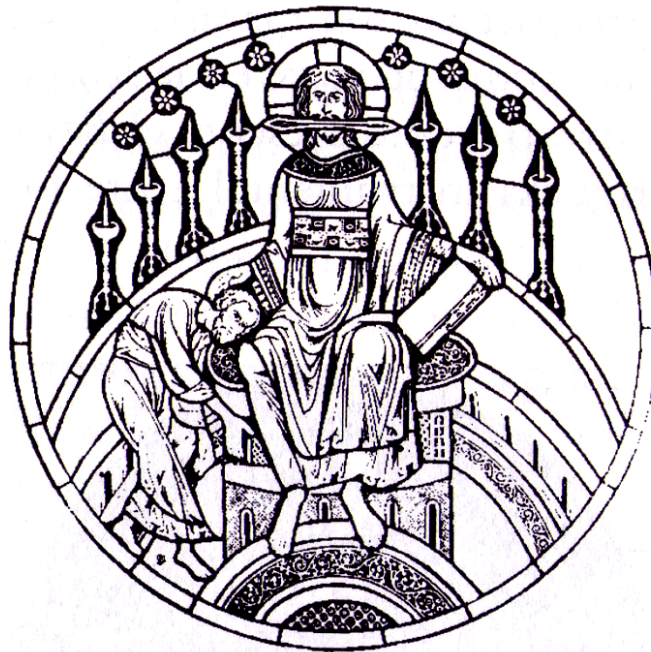


Fig. 5 **La visión de los candelabros.**

Vidriera de san Juan de Lyon, s. XIII.

Fuente: SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval* Madrid: Encuentro, 1994; p. 224.

¹⁶⁵ Los monoteísmos semíticos -a saber- judaísmo e islamismo- al no poseer la revelación del Dios encarnado, no podrán derivar a un arte icónico, pues ontológicamente les está prescrito, de allí que las artes figurativas sagradas no encuentren fundamento en ambos monoteísmos, y por tanto sean excluidas desde el cimiento mismo de la ley.

I. 1.6 PRINCIPIOS DEL ARTE SAGRADO.

Habíamos dicho en la fundamentación de la investigación que con mucha frecuencia los historiadores del arte aplicaban el término «*arte sagrado*» a cualquier obra de temática bíblica o de la historia religiosa, o bien otros que consideraban el término en desuso o inapropiado, por no decir anticuado o anacrónico. La verdad es que ambas posturas son equivocadas, ya que el arte se define esencialmente como forma y no como tema y menos aún como género; y la forma sagrada requiere asimismo que la fuente espiritual que expresa y representa, sea manifestada en su lenguaje formal¹⁶⁶. Toda forma transmite ontológicamente una cualidad de ser¹⁶⁷. El caso más evidente de arte religioso es el del Renacimiento y Barroco, que en nada difiere del arte profano del mismo período, trabajando con los mismos supuestos formales, aun cuando no temáticos. El lenguaje del *arte sagrado* no está dado, meramente, en la recreación literaria de la religión o en la producción de obras artísticas de contenido religioso, ni en un ropaje exterior de motivos devocionales. Tampoco es condición suficiente, aunque si necesaria o al menos aconsejable, que suscite sentimientos piadosos o actitudes religiosas, como la meditación, contemplación, el arrobamiento del alma o el recogimiento espiritual. El *arte sagrado* debe expresar, esencialmente, una visión espiritual de una religión dada a través de un determinado lenguaje formal¹⁶⁸. Si bien estamos conscientes de que el espíritu es independiente de las formas, esto no quiere decir, en modo alguno, que lo sagrado pueda

¹⁶⁶ Cfr. BURCKHARDT, Titus. *Principios y métodos del arte sagrado*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2000, pp.5 y ss.

¹⁶⁷ Cfr. DEMPF, Alois. *Metafísica de la Edad Media*. Madrid: Gredos, 1957. La *Ontología* es un término extremadamente variable y complejo a través de la historia de la Filosofía, que va desde una comprensión ampliada (Leibniz) y equivalente al concepto de Metafísica –término utilizado en la Edad Media y no Ontología, que recién se usó en el s. XVII- a un progresivo reduccionismo del término (Kant) e incluso en una diferenciación conceptual entre este término y Metafísica (Heidegger). Pero para los efectos de esta tesis, nos referiremos a las definiciones más tradicionales y generales, vinculándola con la Metafísica medieval, pues un análisis más acabado sobrepasa la extensión, el espíritu y las capacidades del autor de la presente tesis. Por tanto Ontología la entenderemos como una disciplina que se suele identificar con la *Metafísica general*. En la Edad Media la metafísica fue considerada la “reina de las ciencias” (Tomás de Aquino) y se proponía conciliar la tradición de la Filosofía Antigua con la doctrina religiosa (musulmana, cristiana o judía). En base al Neoplatonismo tardío la metafísica medieval se propone reconocer el “verdadero ser” y a Dios a partir de la razón pura.

La ontología también puede entenderse como una de las ramas de la metafísica que estudia lo que es en tanto que es y existe. Por ello es llamada *la teoría del ser*, es decir, el estudio de todo lo que es: qué es, cómo es y cómo es posible. La ontología se ocupa de la definición del ser y de establecer las categorías fundamentales o modos generales de ser de las cosas a partir del estudio de sus propiedades. Por ello, trata de describir o proponer las categorías y relaciones básicas del ser o la existencia para definir las entidades y de qué tipo son. Las entidades comprenden los objetos, las personas, los conceptos, las ideas, las cosas, etc. En cierto modo, reflexiona sobre las concepciones de la realidad, sus relaciones y características.

¹⁶⁸ Como modo de comprensión análoga, sugerimos ver las ya cristalizadas formas del arte sagrado musulmán, hinduista o budista que son del todo ajenas a las dinámicas de evolución constante a las que está sometido el arte occidental, sobre todo a partir del s. XV. y llevadas al paroxismo en el s. XX. Las cosas del mundo sensible, son imitaciones o copias de esas ideas o arquetipos.

transmitirse y expresarse mediante una forma cualquiera, pues el arte sagrado posee un simbolismo que es inherente a las formas sensibles en cuanto a que manifiesta un arquetipo de una cierta ley ontológica en el cual el símbolo es aquello que él expresa:

Por su esencia cualitativa, la forma es análoga, en el orden sensible, a lo que es la verdad en el orden intelectual; es lo que expresa la noción griega de eidos¹⁶⁹. Al igual que una forma mental como un dogma o una doctrina puede ser el reflejo adecuado, aunque limitado, de una Verdad divina, también una forma sensible puede reflejar una verdad o una realidad que está por encima a la vez del plano de las formas sensibles y del plano del pensamiento¹⁷⁰.

Si bien es cierto, que debido al simbolismo implícito que reproduce, todo oficio puede constituirse en soporte de una realización espiritual, pues en términos tradicionales, arte y oficio no son entidades separadas¹⁷¹, y por tanto el arte debe – necesariamente- corresponder simbólicamente a una actividad divina: Dios crea el mundo y la naturaleza, el hombre crea el arte. Todo arte tradicional refleja entonces la co-creación del mundo, y en la virtud precisa de esa analogía entre ese desarrollo espiritual que supone en el hombre y el proceso cosmogónico de creación del mundo para así entender la concepción del universo como un todo, en relación a la creación de la vida humana. Por tanto el arte se ofrece especialísimamente para servir de vehículo a esta cosmovisión.

Esta analogía en el modo de proceder se evidencia y corrobora particularmente en los modos de construir los templos -y esto no es un patrimonio exclusivo del cristianismo- sino una manifestación de todas las religiones tradicionales, pues el templo es imagen y réplica microcósmica del cosmos entero y absoluto:

...Todo templo es una imagen del cosmos entero, al que refleja de acuerdo con un lenguaje espiritual determinado; y siendo una imagen del cosmos, será "a fortiori"¹⁷²

¹⁶⁹ En la raíz de múltiples significados de *eidos*, se halla la noción de "aspecto" (species) que ofrece una realidad cuando se la ve en lo que la constituye como tal realidad. El *eidos* es el tipo de realidad a que pertenece, o que es, una cosa dada. Ese tipo de realidad es "visible", o conceptualmente aprehensible mediante alguna operación intelectual. Es pues, un aspecto esencial de la realidad. El filósofo griego *Platón*, la usó esta palabra para referirse a sus "ideas": estas ideas, son formas específicas que se refieren a las cosas singulares sensibles, tales como "belleza", "justicia", "línea recta", "círculo". Las cosas del mundo sensible, son imitaciones o copias de esas ideas o arquetipos. Según el filósofo griego *Aristóteles*, el *eidos*, en lugar de estar separado, está encarnado en los individuos; lo aplica el término "*eidos*" a la "forma".

¹⁷⁰ Op. Cit., BURCKHARDT, Titus, p.6

¹⁷¹ El vocablo griego *techné* de la cual deriva el vocablo "técnica", no tiene un equivalente exacto en las lenguas modernas. Sin embargo, comprendemos lo que el concepto en general designaba si unimos los significados de los términos "arte", "oficio", "habilidad" y "técnica", tal como, en forma amplia, los entendemos hoy día. Pero quizás la definición del término más precisa –y más bella- es la de un "*saber hacer con amor*".

¹⁷² Se puede utilizar esta expresión en dos sentidos. En el primero de ellos, para indicar que existen enunciados, en el discurrir de un razonamiento, que refuerzan la verdad de la proposición cuya validez se intenta demostrar; en este caso

una imagen del Ser y de sus posibilidades, que están como «exteriorizadas» o «cristalizadas» en el edificio cósmico; según esta perspectiva, la inmovilidad del templo será como el reflejo de la inmutabilidad de las leyes cósmicas y a fortiori del Ser.¹⁷³

La construcción del templo es la imitación misma del proceso de formación del cosmos a partir del caos primordial, de ahí surgen estrechas relaciones analógicas entre el templo y el mundo físico en su conjunto, los que terminan siendo expresados por la orientación del edificio siguiendo las orientaciones astronómicas mediante la sujeción a ejes rectores –a saber, ejes terrestres y ejes celestes-. El capítulo referente al origen celeste del templo cristiano volverá sobre este mismo punto.

En el mundo románico y gótico podemos afirmar que el cuerpo arquitectónico de piedra es soporte integral del resto de las expresiones artísticas, ya que están íntimamente implicadas el uno en las otras, pues cada piedra canteada y tallada en la obra -previo a su colocación en su lugar definitivo dentro de la obra- era esculpida por un maestro cantero especializado y donde el propio arquitecto era el primero entre estos canteros el que por su visión de conjunto de la obra, era capaz de indicar el lugar preciso y el tallado exacto de cada una de las piezas que ornamentaban el templo. Por tanto podemos establecer una analogía exacta con la creación del universo, con el paso del caos inicial al cosmos esencial, reproducida en la construcción del templo cristiano, como edificio sagrado que replica a pequeña escala el acto divino creador y ordenador con respecto al universo, y al arquitecto mismo con el supremo arquitecto que es Dios. A su vez la talla de la forma regular de una escultura cualquiera, replica en microescala, a la obra total. [FIG. 6 y 7]

Por otro lado la escultura también debía obedecer a estos mismos principios de transposición, fijando siempre una síntesis conforme a las condiciones estáticas *per se* de la escultura dado por la propia naturaleza de su materia inerte -ya sea piedra, metal o madera-, y esa naturaleza impasible y hierática obedece a la idea de eternidad que emana de su material y que irradia desde su forma, reflejando su realidad trascendente que es el de ser partícipe de ese “reino que no tendrá fin”¹⁷⁴, y no como resultado de la simple inmovilización de una fase en la evolución temporal y espacial de un ser.

se dice de tal proposición que es "a fortiori" verdadera. En el segundo sentido, se llama "a fortiori" a un argumento en el que se utilizan adjetivos comparativos (mayor que, mejor que) de modo que permitan pasar de una proposición a otra.

¹⁷³ BURCKHARDT, Titus. **Ensayos sobre conocimiento sagrado**. Barcelona: José J. de Olañeta, 1999, p. 18.

¹⁷⁴ Lc. 1:33

En el caso de la pintura sagrada, la apostasía estaría en la violación de la superficie plana, pues esta materia inerte –pintura y soporte- se tratarían cual si estuviera dotada de vida, dada por el dinamismo fingido o la inclusión de la «*ilusión de la perspectiva*» o el espacio de tres dimensiones, la aparición de escorzos y de sombras. Esto se evita eliminando movimientos arbitrarios, accidentales o casi instantáneos, optándose por la representación de cuerpos inmóviles, o bien en fases esenciales o «esquemáticas» del movimiento¹⁷⁵. Muchas veces esta ley se expresará en una implacable ley de frontalidad¹⁷⁶. Estas fases esenciales del movimiento serán expresadas con absoluta grandeza en el arte románico y el gótico clásico, para comenzar a irse desvirtuando en el gótico radiante y flamígero después. Sin embargo, no podemos atribuirle una decadencia absoluta, pues aún conserva este último –sobre todo en su arquitectura- los principios que la hacían sacra, como una especie de último canto del cisne.

Así podemos comprender que el magnífico *arte sagrado* cristiano es un «*verdadero signo externo de la gracia interna*» y desempeña un papel sacramental muy importante. Un símbolo «*objetiviza*» un *principio trascendente* que, en el devoto, se convierte en un estado «*subjetivo*». De este modo, el símbolo es un *vehículo de la realización espiritual*. La misma idea se expresa en la ya comentada doctrina platónica de que la «*belleza es el esplendor de lo verdadero*». “*Es por esta razón, por lo demás, por lo que el simbolismo tradicional nunca está desprovisto de belleza: según la visión espiritual del mundo, la belleza de una cosa no es sino la transparencia de sus envolturas existenciales; el auténtico arte es bello porque es verdadero*”¹⁷⁷ es así que la radiante belleza de la verdad, hecha visible en el *arte sagrado*, tiene el poder de transformar los corazones y salvar las almas. Las Escrituras de diversas religiones nos dicen que, además de en el arte sagrado -y con anterioridad a éste- la verdad de Dios se manifiesta ante todo en la belleza de la naturaleza. Es por ello que el arte sagrado llega a constituirse, esencialmente, en un soporte para la contemplación; la belleza formal de la obra invita al espectador a realizar por su parte un acto espiritual, del que la obra de arte física no ha sido más que el punto de partida¹⁷⁸. Es decir, base para comprender el espíritu con que fueron hechas estas obras es comprender el modo en que una comunidad las utilizaba. Si nos quedamos con la membrana estética este arte estaría subutilizado. “*No es posible ni*

¹⁷⁵ SCHUON, Frithjof. “*La question des formes d’art*”, en *Etudes Traditionnelles*. París: du Seuil, 1946.

¹⁷⁶ Véase estos casos sobre todo en el arte egipcio y en el bizantino.

¹⁷⁷ Op. Cit., BURCKHARDT, Titus, p.6.

¹⁷⁸ Cfr. COOMARASWAMY, Ananda. *Teoría Medieval de la belleza*. Barcelona: José J. de Olañeta, 1997, p. 39.

*siquiera necesario que todo artista o artesano que practica un arte sagrado sea consciente de esta ley divina inherente a las formas*¹⁷⁹. Aunque en la práctica es imposible que se desconozca algunos de los principios y aplicaciones inherentes de su arte debido a la estrecha y esencial convivencia con las reglas de su oficio y a su modo específico de hacer sus creaciones. Es lo que Erwin Panofsky denominaría «*hábito mental*»¹⁸⁰ siguiendo su significado escolástico como un «*principio que regula el acto*» ya que estos hábitos mentales intervienen como principio activo en todas las civilizaciones, según el decir de este destacado autor:

*Estos constructores...podían por lo demás entrar en beneficioso contacto con personajes eruditos en muchas ocasiones. El hecho de que ni las ciencias naturales, ni las humanidades, ni tan siquiera las matemáticas hubieran desarrollado aún sus terminologías y métodos especiales y esotéricos hacía que la totalidad del saber estuviese al alcance de una mente no especializada...Sin la rigidez aún de los posteriores sistemas de guildas y Bauhütten, proporcionaba un lugar de encuentro donde el cura y el seglar, el poeta y el jurista, el letrado y el artesano podían reunirse prácticamente en términos de igualdad*¹⁸¹.

Este *hábito mental* o atmósfera psíquica le permitiría al artesano modelar sus creaciones, basadas en principios inmutables, de un modo teológicamente correcto sin comprender necesariamente el trasfondo del repertorio de símbolos que manejaba, ya que la intuición de que lo que hacía tenía un sentido eterno, pues en una sociedad teocéntrica hasta la actividad más humilde participa y se desarrolla «*a imagen del cielo*». Mâle comenta que esta especie de «*teología del arte*» queda definida a un cuerpo de doctrina en que todo artesano medieval, de un extremo a otro de Europa, se somete a sus principios y afirma que el arte en la Edad Media es, antes todo, una «*escritura sagrada*» cuyos elementos debe conocer el artista¹⁸².

*Es la tradición la que, al transmitir los modelos sagrados y las reglas de trabajo, garantiza la validez espiritual de las formas; posee una fuerza secreta que se comunica a toda una civilización y determina incluso las artes y oficios cuyo objeto inmediato no tiene nada de particularmente sagrado. Esta fuerza crea el estilo de la civilización tradicional; el estilo, que no se puede imitar desde el exterior, se perpetúa sin dificultad, de una manera casi orgánica, sólo por la fuerza del espíritu que lo anima.*¹⁸³

¹⁷⁹ Op. Cit., BURCKHARDT, Titus, p.6

¹⁸⁰ Cfr. PANOFKY, Erwin. *La arquitectura gótica y la escolástica*. Madrid. Siruela, 2007, pp.35 y ss.

¹⁸¹ *Ibíd.*, pp. 36-37

¹⁸² Op. Cit. MÂLE, Émile, p. 23

¹⁸³ Op. Cit., BURCKHARDT, Titus, pp.6-7

Podemos plantearlo con mayor vehemencia, en el momento en que las catedrales se utilizan como auténticos organismos vivos hoy por la comunidad donde están insertas, dominando el paisaje urbano, donde aún late esa atmósfera espiritual que todavía nos hace participar del impulso que las animó y no, simplemente, como restos fosilizados de museo. Qué trasnochados quedan esos epítetos “modernos” que calificaban al arte medieval como de una asfixiante monotonía que impedía que el genio creador se manifestase, como si el uso de reglas objetivas o principios inmutables ahogara ese sentido eterno que habita en la forma artística, en vez de animarla en plenitud, para alcanzar esa belleza auténtica fundamentada en el «*esplendor de la forma*».

Precisamente creemos que es justamente lo contrario, pues cuando el individualismo moderno se desató y cayó el arte religioso en la mera evocación de sentimientos, o en la representación de la realidad física o la expresión del mundo psíquico, o transmitir impresiones de orden perceptual, o comunicarnos forzados simbolismos alegóricos; produjo tal vez obras geniales, pero espiritualmente vaciadas de un contenido sagrado y por tanto estériles. Así lo postula Jean Hani, *“el problema del arte sagrado se plantea hoy de forma clamorosa; y esto no es sino prueba de que este arte ya no existe (...) Hoy en día existe quizás, un arte religioso, pero no, en modo alguno, un arte sagrado”*¹⁸⁴. Emile Mâle va incluso más allá:

*A partir del Renacimiento, los artistas se liberaron de las viejas tradiciones con sus riesgos y peligros. Cuando no fueron superiores, les resultó difícil evitar, en sus obras religiosas, la insignificancia, la vulgaridad; y, cuando fueron grandes, no superaron a los viejos maestros capaces de expresar dócil e ingenuamente el pensamiento de la Edad Media. Podemos preferir el Cristo mostrando las llagas de nuestras catedrales al Cristo maldiciendo a los réprobos, creado por el genio de Miguel Ángel al margen de todas las tradiciones. Un modesto artista, al reproducir un modelo consagrado, hacía entonces una obra profundamente conmovedora*¹⁸⁵.

El arte sagrado es símbolo de esa realidad supraformal o principio trascendente, por eso le bastan los medios simples y primordiales, pues *“no puede ser más que una alusión, ya que su objeto real es lo inefable”*¹⁸⁶. Este origen suprahumano del arte sagrado se revela porque refleja realidades trascendentes e inmutables recapitulando la «*Creación divina*», demostrando la naturaleza simbólica del mundo, liberando al espíritu humano de su ilusión o limitación material y efímera, y haciéndolo copartícipe de la creación del

¹⁸⁴ OP. Cit. HANI, Jean, p. 11.

¹⁸⁵ Op. Cit. MÂLE, Émile, p. 26.

¹⁸⁶ Op. Cit. BURCKHARDT, Titus, p. 8.

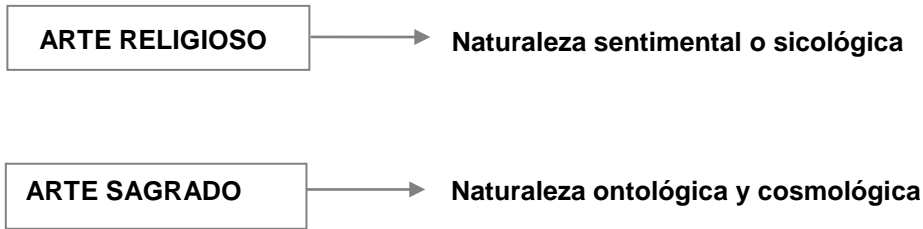
mundo, esto es a imagen y semejanza de Dios. Es decir, el arte sagrado debe imitar al arte divino, que no es en absoluto copiar la creación, que sería pura y mal entendida pretensión, sino que debe imitar el modo en que el Espíritu divino opera. Lo otro llevará al camino del «*Naturalismo*» que es la negación misma del arte sagrado. Para que una obra de arte tenga un alcance espiritual, no es condición su supuesta «*genialidad*»; su verdad está garantizada por los prototipos.

En el decir de Emile Mâle, en la Edad Media toda forma es el ropaje de un pensamiento, y es éste el que va trabajando dentro de la materia y le va dando forma, pues en el *arte sagrado* la forma es inseparable del espíritu o idea que la crea o la anima y en cada forma artística sentimos una analogía al alma. Todo cuanto de esencial dijeron los teólogos, escolásticos, liturgistas y exégetas de la Biblia, fue expresado mediante el arte de los vitrales, de la escultura, aún de la misma arquitectura¹⁸⁷. De modo que el genio individual quedaba absorbido por un modo de ser o un hábito mental colectivo, donde el rigor del estilo alcanzará su perfección extrema del modelo por intensificación.

Se trataba del fenómeno opuesto al Renacimiento, que estalla en un movimiento de desbordante vitalismo, donde emerge la figura del genio que se libera de la tradición y comienza a explorar posibilidades aún no agotadas, con todos los riesgos, dispersiones y excesos que implicaba. En tiempos relativamente cercanos a nosotros, como lo fue el siglo XIX, comenzó una suerte de revisión y de supuesta reivindicación del mundo medieval, pero ellas habían de alterar profundamente nuestra forma de comprenderlos, *“lamentablemente dominadas desde la época romántica por el sentimentalismo, el moralismo y el «esteticismo». Dicho de otro modo, por una concepción individualista y «literaria» del arte sagrado”* y esto ocurrió precisamente al copiar de un modo sentimental las envolturas del arte sagrado, ya que éste, con las más altas concepciones ontológicas o teológicas que emanaban de su interior, no viajó con esta reproducción formal, *“ahora bien, estos son, precisamente, los caracteres del arte religioso, y profano por supuesto, mientras que el arte sagrado verdadero no es de naturaleza sentimental o psicológica, sino ontológica y cosmológica”*¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Cfr. Op. Cit. MÂLE, Emile, pp. 24-46

¹⁸⁸ Op. Cit. HANI, Jean, p. 11.

CUADRO 3. **Naturalezas del Arte Sagrado y del Religioso.**

Fuente: elaboración personal

Sería un error, sin embargo, pensar que el artista medieval carece de libertad creadora. Por eso nunca observaremos dos portadas de la gloria iguales o dos catedrales con idéntica solución, nada más lejos de eso, ya que aun nos sorprende una tan profunda cohesión estilística y espiritual de una época, con tan rica variedad de expresiones y en una amplitud geográfica tan extensa. Ello se debía a que el artesano observaba el espíritu, no su envoltura externa. *“Sólo hay espontaneidad verdadera en la medida en que hay asentimiento a las esencias trascendentes, cuyo «opuesto» simbólico se encuentra en las formas simples que se perpetúan en el tiempo. La revelación se corresponde siempre con la tradición”*¹⁸⁹. Por eso, un observador atento podía reconocer y vincular inmediatamente forma y contenido, pues el artista fundamentaba su creación en la tradición y en las enseñanzas de la Iglesia, y su personalidad prácticamente desaparecía para transmutarse en su obra ya que su inspiración procedía del espíritu que la alimentaba, el Espíritu Santo en última instancia, ya que creer era crear, como habíamos dicho anteriormente; por ello:

*Este arte sagrado aparecía, desde ese momento, no ya, como el arte moderno, como el resultado de los sentimientos, las fantasías, el «pensamiento» aun del artista, sino como la traducción de una realidad que rebasa ampliamente los límites de la individualidad humana. Esto es, justamente, lo propio del arte sagrado: ser un arte suprahumano.*¹⁹⁰

De aquí que el arte se convertía en un medio especialísimo para conducir a los hombres hacia Dios, pues la imagen anuncia y hace presente la Verdad revelada en la Escritura. El arte gótico celebra la gloria y la dignidad de Cristo en la cruz, el arte religioso que le sucederá desde los inicios del Renacimiento y de todo el arte moderno posterior, buscará representar el drama y la tragedia de la crucifixión, emocionando.

¹⁸⁹ BURCKHARDT, Titus. *Ensayos sobre conocimiento sagrado*. Barcelona: José J. de Olañeta, 1999, p.7

¹⁹⁰ Op. Cit., HANI, Jean, p.11

En el arte sagrado, ya se trate de pintura o escultura, se pretende siempre de presentar una *Teofanía*¹⁹¹, haciendo visible una realidad invisible, posturas hieráticas o de solemnidad extrema, gestos impasibles ajenos a toda exteriorización de sentimientos, pues la mirada se dirige al interior, a la intimidad de Dios, paz y plenitud de la vida espiritual, pues *“el arte sagrado es el vehículo del Espíritu divino; la forma artística permite asimilar directamente —y no de forma discursiva como con la razón— las verdades trascendentes y superracionales (...) El objetivo del arte es, justamente, el de revelar la imagen de la Naturaleza divina imprimida a lo creado, pero oculta en ello, realizando objetos sensibles que sean símbolos del Dios invisible”*.¹⁹²

Para ello es vital comprender que el sentido de lo sagrado es una adecuación a lo Real, donde en el discernimiento intelectual del sujeto que conoce participa el alma íntegramente y no sólo sus facultades racionales discriminativas, como nos dice Schuon: *“Lo sagrado es la proyección del Centro celestial en la periferia cósmica, o del «Motor Inmóvil» en el flujo de las cosas”*¹⁹³. Por ese misterio de inmanencia somos capaces de conocer todas las cosas y por ello, somos partícipes también del misterio divino. Ser sensible a ello es poseer el sentido de lo sagrado afirma el autor, pues *“el sentido de lo sagrado es también la conciencia innata de la presencia de Dios, es sentir esta presencia sacramentalmente en los símbolos y ontológicamente en todas las cosas”*¹⁹⁴.

Podríamos sintetizar, a *grosso modo* entonces, con una breve exposición de las características primordiales que posee el arte sagrado tradicional, parafraseando a F. Schuon¹⁹⁵, que vamos a observar claramente cuando abordemos los últimos capítulos de la presente investigación.

¹⁹¹ **Teofanía:** es una manifestación local -como una aparición visible- de una deidad a seres humanos. En términos cristianos se llama teofanía, (del griego theos= Dios, y faino = aparecer, manifestación) las apariciones de Dios o de seres angélicos que se nos narran con frecuencia en el antiguo y en el nuevo testamento. A menudo los relatos teofánicos presentan la escena con riqueza de detalles descriptivos, poniéndola preferentemente en lo alto de un monte o enmarcándola en una nube. Con esto quieren decir que Dios está al mismo tiempo presente y oculto. Sin embargo, una de las teofanías más famosas, la de la anunciación (Lc 1, 26-38), no consta ningún rasgo descriptivo, sino que se subraya únicamente el mensaje traído por el ángel a la Virgen María.

¹⁹² Op. Cit. HANI, Jean., p.12

¹⁹³ SCHUON, Frithjof. *De lo divino a lo humano*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2000, p.109. Este autor (1907-1998) es portavoz del Tradicionalismo y filósofo de la corriente metafísica de Shankara y Platón. Fue también colaborador regular de publicaciones sobre religiones comparadas en Europa y América. Sus escritos han aparecido en muchas publicaciones sobre filosofía y erudición. La perspectiva tradicionalista o perenne empezó a ser enunciada en 1920 por el francés René Guénon. El orientalista de Harvard, Ananda Coomaraswamy y el historiador de arte de origen suizo Titus Burckhardt, también compartían este punto de vista.

¹⁹⁴ *Ibíd.*, p.110.

¹⁹⁵ Cfr. SCHUON, Frithjof, *De la Unidad Trascendente de las Religiones*, Barcelona: José J. de Olañeta, 2004, p. 97.

1. *La obra se presenta como un todo coherente al uso al que está destinada, a demás de reflejar esa conformidad.* Elimina toda concepción moderna del arte por el arte o del desinterés estético antes comentado. Nada debe de haber de gratuito o superfluo, para no distraer de la condición de una sensibilidad focalizada
2. *El simbolismo es esencial e inherente a esa obra de arte.* Si existe un simbolismo sobreañadido, debe estar *implicado* en la obra y no meramente *aplicado*. Un exceso de virtuosismo más bien superficial puede llevar a sofocar la luz del símbolo y oscurecer el sentido de realidad que subyace en el interior de la forma. Por lo demás el arte sagrado no se dirige a las élites intelectuales de una sociedad, justamente, debido a la universalidad de todo simbolismo auténtico, que hace que este arte no sólo transmita verdades de orden metafísico y hechos de la historia sagrada, sino que también y fundamentalmente estados espirituales y actitudes psíquicas accesibles a todos los hombres.
3. *No debe existir conflicto entre lo esencial y lo accesorio, sino que debe estar en completa armonía jerárquica.* Por ello las formas más complejas o complicadas parecen idealmente las de mayor riqueza, pero esto es sólo desde un punto de vista superficial y exterior; en realidad lo que es más simple y cristalizado en el orden revelado, corresponde a lo más amplio en el orden de las ideas. Pensemos sólo en los excesos que cayó el gótico flamígero y tardío, y en general en toda fase decadente del arte occidental donde la fantasía de los juegos formales y excesos ornamentales habían ahogado tanto al intelecto y como al espíritu. La supeditación de los elementos accesorios deben estar en estrecha jerarquía y dependencia con respecto a los atributos esenciales que presenta la obra de arte.
4. *Es necesario que el tratamiento de la materia sea conforme a la materia, como también esa materia sea conforme al empleo o uso del objeto.* Podríamos referirnos a una especie de «ética de los materiales» donde se evite toda suplantación o sustitución del material, que llevaría a violar su propia ley y naturaleza, desvirtuando así las propiedades distintivas de la materia. Por otro lado, el que esas obras que hoy son catalogadas como «*profundas a la vez que ingenuas*» deviene precisamente de esa simultaneidad de ingenuidad y profundidad dada por la íntima relación entre materia, forma y uso; marca más distinguida del arte sagrado.

5. Por último, es preciso, que *el objeto no dé la ilusión de ser otra cosa de lo que es, es decir una absoluta coherencia entre forma y contenido, entre existencia y esencia*. Conceptos como la imitación literal o la copia naturalista o como la transmisión de apariencias y emociones en un verdadero arte sacro, no pueden sino corresponder a una mentalidad deformada -o quizás desviada- de la esencial simplicidad o inocencia primordial que debe manifestar un arte de este tipo. La «*Ilusión*» que muchas veces no es sino una «*deformación*» producto de una superficialidad intelectual o de un virtuosismo técnico no puede ser más ajeno al espíritu tradicional del arte sagrado, pues este se dirige tanto a la inteligencia contemplativa como a la sensibilidad humana normal, pues este arte posee un lenguaje universal que es captado, aunque en distintas dimensiones, tanto por las élites como por el pueblo.

Por tanto, la comprensión profunda de las reglas recién esbozadas: *“no están dictadas por simples razones de estética, sino que, por el contrario, se trata de aplicaciones de leyes cósmicas y divinas; y la belleza es el resultado necesario”*¹⁹⁶ Podemos añadir que las grandes innovaciones u originalidades del arte a partir del Renacimiento, provienen de la violación de alguna de estas reglas o principios del arte tradicional, pues no olvidemos que el arte clásico romano del cual se basa y fundamenta, no era sino la expresión de un arte naturalista que quería reflejar los triunfos humanos de una sociedad ebria de gloria¹⁹⁷. De hecho, debemos admitir que el «*glorioso genio griego*», del cual es heredero el arte romano, consiste en simplemente sustituir la inteligencia como tal por la simple razón nos dirá Schuon¹⁹⁸.

Algo nos gustaría agregar con respecto a la ornamentación. Podemos muchas veces explicarnos los motivos ornamentales del arte medieval sólo como la expresión de un naturalismo rudimentario, como resabios de un culto ingenuo o panteísta, pero debemos ver allí una vital correspondencia con la naturaleza simbólica de los legítimos ciclos astronómicos, donde no debemos confundir el símbolo con lo simbolizado. Cuando a Cristo lo asociamos con el sol, no debemos pensar que el sol es Cristo, sino que el sol es de Cristo, pero lo representa simbólicamente, pues el sol es la imagen cósmica del

¹⁹⁶ Ibid., p.98

¹⁹⁷ Que en ciertas ocasiones este arte naturalista haya sido capaz de expresar una nobleza de sentimientos o una inteligencia vigorosa es muy evidente e innegable, pero se explica, finalmente, por razones cosmológicas cuya ausencia es inconcebible, pero esto es totalmente independiente del arte como tal; de hecho, ningún valor individual puede compensar la falsificación de este último. Cfr. Op. Cit., SCHUON, Frithjof. p. 98.

¹⁹⁸ Cfr. SCHUON, Frithjof. *Principios y criterios del arte universal* Barcelona: José J. de Olañeta, 2008.

Verbo, sino bástenos recordar que Cristo es también el *Cronocrátor*, el Señor del tiempo. Es una realidad que en el origen de todos los motivos ornamentales *“se encuentran los símbolos de la tradición primordial. En la forma de ornamentos, estos símbolos pasan al folklore, es decir, son conservados por la conciencia puramente pasiva y horizontal de la colectividad, que, por su carácter terrenal, es también como el «opuesto» o el reflejo inverso del espíritu que los creó”*¹⁹⁹, por ello es que el sentido espiritual se mantiene y se refleja espontáneamente en las formas, y con ello define su propia vocación ornamental.

En este sentido, no sólo consideraremos ornamentación a los elementos vegetales o geométricos que pueblan portadas, tímpanos, capiteles, cornisas y otros; pues los elementos figurativos corresponderán siempre a un objetivo y funciones simbólicas concretas, que ya tendremos tiempo de analizar, pero que no excederían los posibles alcances de una ornamentación, pues aun cuando estas posean cierto sustrato u origen simbólico, aun cuando es en extremo difícil determinar el momento preciso en el que el significado del símbolo inherente a un motivo ornamental se volvió inconsciente, todo arte figurativo tradicional proviene de esa analogía, que basa *“la relación de la imagen con su modelo en un símbolo geométrico, que corresponde a una cualidad espiritual inherente a la cosa que debe ser representada”*²⁰⁰. Lo que estamos afirmando, es que no debemos confundir la ornamentación con una simple decoración, pues la primera está nuclearmente implicada en la forma artística, mientras que la otra está sólo meramente aplicada a ésta, siendo siempre accesoria y prescindible, y por tanto reemplazable, sin que la forma se vea afectada por ello. *“Ésta es, por lo demás, la razón por la que la escultura y la pintura tradicionales son siempre ornamentales: al no extraer su razón de ser de una imitación ilusionista de la naturaleza, ni del despertar de una pasión, mantienen siempre el carácter objetivo de lo que son, a saber, formas geométricas, o colores distribuidos sobre un plano”*²⁰¹. De allí que el arte sagrado únicamente extraiga de la *«naturaleza»* sólo formas que estén tácitamente enlazadas en estos fundamentos que Burckhardt denomina *«sellos geométricos»*, es decir, formas geométricas simples y elementales que portan un sentido espiritual transmitidos por la tradición²⁰². Lo que si nos parece probable es que una determinada práctica puede ser dispuesta por una elite

¹⁹⁹ Op. Cit. BURCKHARDT, Titus, pp.8-9.

²⁰⁰ Ibíd., pp.13-14

²⁰¹ Ibíd., p.14.

²⁰² Las figuras geométricas regulares, «fundamentales» o «centrales», son, en el espacio, los representantes más directos de los prototipo universales; la diferencia que las separa de las otras formas espaciales igualmente posibles es casi absoluta, es decir, es tan grande como puede serlo una diferencia en este ámbito, y ello precisamente porque es de orden cualitativo. Ver Op. Cit. BURCKHARDT, Titus, pp. 16-17.

espiritual para servir de vehículo que conduzca el legado simbólico de una tradición a otra, expresando con ello *“el carácter receptivo y «reflexivo» de la sustancia mental de la humanidad”*²⁰³. Es probable que el agotamiento de esas mismas reservas psíquicas vitales, conduzca al espejismo de las posibilidades aun no exploradas, desencadenando un arte de corte individualista y «personal» que no es capaz de crear formas en absoluto originales –en los términos que lo hemos definido- sino una ilusión de ello basado en manipulaciones o en aplicaciones particulares embebidas de corrientes psíquicas disueltas, excéntricas o –incluso más- extravagantes.

Por otro lado obsérvese –como dijimos más atrás- que al realizar esas profundas innovaciones que fue la introducción del naturalismo en el arte, fue justamente por medio de la violación de los principios antes esbozados, como iremos analizando –conforme vayamos avanzando- en esta tesis doctoral. De este modo podremos comprender que estas reglas del arte sagrado –como recién afirmamos- no están dictadas en función de una estética, sino en que permiten expresar y aplicar ciertas leyes divinas y cosmológicas, y que el resultado de que una obra sea bella no es sino el resultado necesario, el resultado del íntimo acuerdo entre forma y contenido; una belleza interior que toma corporeidad y se manifiesta por medio de la forma y la materia, pero que expresa una realidad última que es suprahumana. Por tanto la función del arte sagrado *“no tiene sólo la obligación de «descender» hacia el pueblo, también debe permanecer fiel a su verdad intrínseca, a fin de permitir a los hombres «subir hacia esta»*. En esta tesis radica el principal problema del arte religioso que se fue desarrollado desde el s. XIV hasta la actualidad, cual fue ir sustituyendo gradualmente los destellos de la Verdad, que se comenzaron a oscurecer al perder el hombre su capacidad de pensar en términos simbólicos, al mismo tiempo que surgía un arte que expresaba los egos e individualismos de quienes las realizaba y/o encomendaban. Luego las sublimes verdades esenciales se tornaron difusas, herméticas o inaprehensibles, y el arte no fue capaz de expresarlas, derivando las formas simbólicas profundas a un mero léxico de alegorías, emblemas y atributos que personificaban los diferentes estados de la vida humana, pasando de un símbolo de naturaleza esencial a un simple símbolo convencional o intencional, produciendo un verdadero giro simbólico que terminó por degradarlo²⁰⁴.

²⁰³ Ibid., p. 12

²⁰⁴ Del cual una de sus obras «emblemáticas» del período barroco la constituiría el libro de RIPA, Cesare. *Iconología*. Madrid: Akal, 1996.

Debido a ello el proceso de decadencia del arte sagrado, simbólico y espiritual, en formas naturalistas, individualistas o sentimentales, a partir del gótico tardío, renacimiento para llegar a su antípoda, en el arte barroco -y en decadencia más tardía, el rococó- hizo que el arte progresivamente fuera haciéndose absolutamente inoperativo para la transmisión de las elevadas intuiciones intelectuales, y se redujo a expresar simplemente las aspiraciones psíquicas de una colectividad. Es por esta orfandad que se desencadena la serie de reflexiones estético-teológicas tardomodernas y posmodernas de los autores citados al principio del anterior subcapítulo...el lazo ya se había cortado. El principal problema es que ese sentimentalismo que invade a la forma de arte se debe a que por hacerse solidaria a las más básicas necesidades de la masa, torna por degradarse hasta hacerse vulgar y patética, como es el exceso en que caen las formas del barroco más tardío, formas que de tanta profusión ornamental, terminaron por impedir a la inteligencia respirar, hasta ahogarla, posibilitando la reacción inspirada en un retorno a las formas clásicas, lo que le dio aún más inautenticidad e inexpressividad. Era el arribo del estilo Neoclásico en pleno siglo XVIII.²⁰⁵

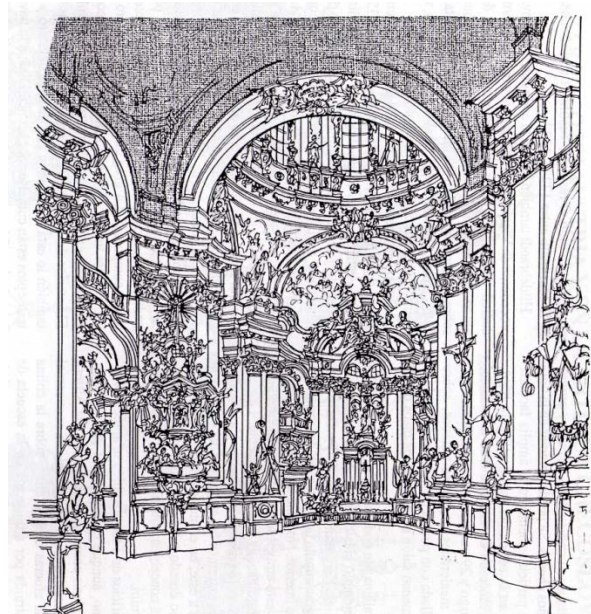
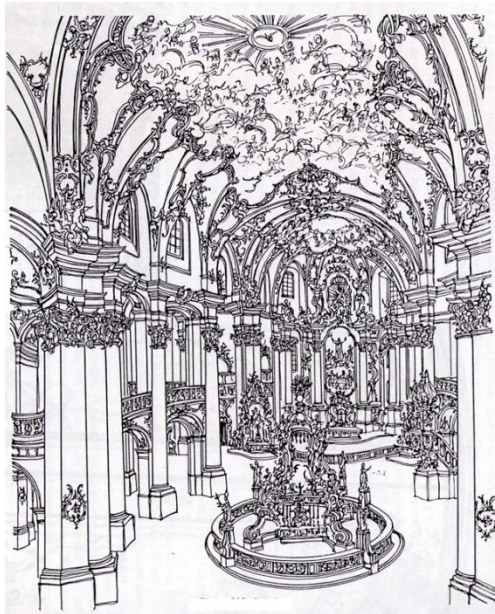


Fig. 8 **Iglesia de Vierzehnheiligen.**

Alta Franconia, Baltasar Neumann (1743-1772)

Iglesia de san Nicolás,

Praga. Christoph Dienzenhofer (1703-1711)

Fuente: YARWOOD, Doreen. *Arquitectura en Europa* Tomo II Barcelona: Ceac, 1994; pp. 132 y 154.

²⁰⁵ Si bien hacerse cargo totalmente de una afirmación tan temeraria, no es posible desarrollar en el marco de la presente investigación, este punto será uno de los temas al que lateralmente apuntará el desarrollo de toda la tesis doctoral; pues aquí dejaremos establecidos ya algunos principios que permitan de algún modo, su parcial verificación.

I. 1.7 FUNDAMENTO METAFÍSICO DEL ARTE SAGRADO CRISTIANO

Hay algo que siempre nos has conmovido en grado extremo, quizás por su sentido críptico -pero de una tremenda dimensión proyectiva de sentido- cual es una frase que pronunciada, casi al final de su vida, cuando santo Tomás de Aquino después de vencer a *Siger de Brabante*²⁰⁶ en una controversia, retornó al claustro retomando la estricta rutina de la vida religiosa y durante un tiempo no dijo nada a nadie, hasta que le comentó a su amigo y amanuense Reginaldo -en el momento en que éste le instó a que retomara sus hábitos regulares de lectura y escritura, y que no abandonara las controversias de su tiempo- con singular énfasis: *“No puedo escribir más...no puedo escribir más. He visto cosas ante las cuales mis escritos parecen paja”*; su decisión inamovible de obediencia hacia un misterioso mandato íntimo, a una señal que él solo había visto y que cumplió religiosamente hasta morir, menos de tres meses después, en marzo de 1274 de un mal desconocido que lo abatió camino al Concilio de Lyon²⁰⁷. En su tremendo esfuerzo en lograr la conciliación entre fe y razón mediante un conocimiento del mundo y la metafísica, pues para el santo la meta de la búsqueda del hombre sólo se alcanzaría en la visión de Dios. De allí que el conocimiento metafísico –que según Santo Tomás- pretende alcanzar el conocimiento de Dios, y que la revelación confirmaba esa verdad acerca de Éste, era el último eslabón de la filosofía, y por ende debía estudiarse al final.

Las consideraciones sobre el arte sagrado que hemos estado estudiando en el capítulo anterior, no proceden de un fundamento filosófico sino que metafísico, y esta distinción de campo podría parecer propiamente espuria, pero una apreciación cabal de la metafísica -y siguiendo a Santo Tomás- nos indicaría que ésta posee un carácter trascendente que la hace autónoma de una reflexión estrictamente humana, sea ésta de la naturaleza que fuere. La filosofía emana de la razón, que es una facultad

²⁰⁶ *Siger de Brabante* fue un filósofo de la escolástica -nacido hacia 1240 y fallecido antes de 1285-. Él pertenecía al clero secular, canónigo en San Pablo, en Liège y fue profesor en la Universidad de París, en la Facultad de Artes. Su espíritu era subversivo, y era el principal exponente del movimiento aristotélico radical. Al ser defensor del averroísmo, fue uno de los principales intelectuales censurado por el obispo Stephanus Tempier en 1277 cuando 219 tesis subversivas enseñadas en la Sorbona fueron condenadas por la jerarquía religiosa.

²⁰⁷ Ver CHESTERTON, G.K. *Santo Tomás de Aquino*. Buenos Aires: Ediciones Lohlé-Lumen, 1996, pp. 126-127. También Cfr. COPLESTON, F. C. *El pensamiento de Santo Tomás*. México: F. C. E., 1960, p.8: *“Fue un sacerdote y un fraile ejemplar y hacia el final de su vida llegó a gozar de la experiencia mística. En diciembre de 1273, después de haber tenido una visión mientras decía misa, suspendió su trabajo en la tercera parte de la Summa Theologica, diciendo a su amanuense que había llegado al final de sus escritos. La razón que dio fue que: «después de lo que Dios se dignó revelarme, me parece paja todo cuanto he escrito». Fue canonizado el 18 de julio de 1323.”*

absolutamente individual, mientras que la Metafísica proviene del Intelecto de modo exclusivo: *“si el conocimiento puramente intelectual, por definición, está por encima del individuo, si es pues de esencia supraindividual, universal o divina, y procede de la Inteligencia pura, es decir, directa y no discursiva, huelga decir que este conocimiento no sólo tiene mucho más alcance que el razonamiento, sino incluso más que la fe en el sentido común del término”*²⁰⁸. Por su parte ya Santo Tomás sería de los últimos en pensar que los problemas filosóficos pueden resolverse sólo por la autoridad de un gran nombre: *“el argumento apoyado en una autoridad que tiene por base la razón humana es debilísimo”*²⁰⁹. La fe es un conocimiento por participación, donde la fe es certeza de lo que se espera y la convicción de lo que no se ve²¹⁰. Al igual que la confianza, la fe implica un concepto de eventos o resultados futuros, por eso la metafísica apela a un conocimiento que se obtiene del Intelecto:

*El conocimiento intelectual igualmente va más allá del punto de vista específicamente teológico, que, en cambio, es incomparablemente superior al punto de vista filosófico, o de modo más preciso, racionalista, puesto que, como el conocimiento metafísico, emana de Dios y no del hombre; pero mientras que la metafísica procede por completo de la intuición intelectual, la religión procede de la Revelación. Ésta es la Palabra de Dios en la medida en que Él se dirige a Sus criaturas, mientras que la intuición intelectual es una participación directa y activa en el Conocimiento divino, y no una participación indirecta y pasiva como es la fe*²¹¹.

Santo Tomás pensaba que por medio de la reflexión de las cosas finitas de este mundo era posible que la mente humana pudiera conocer algo de ese Ser infinito del que dependían todas las cosas finitas, y donde la *“filosofía culmina en el conocimiento metafísico de Dios, que es el mayor perfeccionamiento y desarrollo de la inteligencia en un nivel puramente natural”*²¹². Pero por ese mismo sometimiento a las percepciones sensibles, nuestra inteligencia que se sentiría ajena en las esferas de las realidades de orden espiritual, al poder siquiera vislumbrar a ese Ser infinito, que sería posible para el filósofo, también –por otro lado- sería difícil de aprehender y garantizar:

Más aún, fue también necesario que el hombre fuese instruido por revelación divina sobre las mismas verdades que la razón humana puede descubrir acerca de Dios,

²⁰⁸ SHUON, Frithjof. *De la unidad trascendente de las religiones*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2004, pp.13-14.

²⁰⁹ Op Cit., DE AQUINO, Tomás. *S. Th.*, Ia, cu.1, a.8 ad 2. También Cfr. Op. Cit. COPLESTON, F. C., pp. 20-21. Para entender la nomenclatura de la *Summa Theologica*, *Ia*, significa primera parte; *cu.1*, cuestión 1; *a.8*, artículo 8; *ad 2*, es la respuesta a la segunda objeción.

²¹⁰ Hb. 11: *“La fe es garantía de lo que se espera; la prueba de lo que no se ve”*. Según Friedrich Nietzsche “tener fe significa no querer saber la verdad.”

²¹¹ Op Cit., SHUON, Frithjof, p. 14.

²¹² Op. Cit., COPLESTON, F. C. p. 61.

*porque las verdades acerca de Dios investigadas por la razón humana llegarían a los hombres por intermedio de pocos, tras mucho tiempo y mezcladas con muchos errores, y, sin embargo, de su conocimiento depende que el hombre se salve, y su salvación está en Dios*²¹³.

Por ello para santo Tomás de Aquino, la inteligencia humana estaba abierta a toda la realidad, a todo el ser, en el sentido de que es la facultad más legítima para aprehender lo inteligible y todo ser es, por definición, inteligible; y al mismo tiempo considerada precisamente como inteligencia encarnada se subordina a la percepción sensible para la adquisición de conocimiento²¹⁴. *“Mas el conocimiento de la parte y del todo le viene (a la naturaleza intelectual humana) de las especies inteligibles recibidas de los objetos externos (...) Así, el conocimiento de los primeros principios proviene de los sentidos”*²¹⁵. Es decir, todo lo que está en el entendimiento, primero estuvo en los sentidos. Si los neoplatónicos inclinaban a la cuestión de que la mente era iluminada desde el interior; el Santo insistía en que era iluminada por cinco ventanas, esto es, las ventanas de los sentidos.

Ahora, lo que queremos afirmar es que en la intuición intelectual no es el individuo quien conoce como tal, sino que en cuanto, en su esencia insondable, no es para nada disímil de su Principio Divino, *“por eso la certeza metafísica es absoluta a causa de la identidad en el Intellecto entre el que conoce y lo conocido”*²¹⁶. Ahora, para que ese pensamiento metafísico se haga inteligible a los creyentes, se manifiesta en el orden sensible por medio del símbolo y de la forma como modo de expresión, que representa –y no confunde– con la Verdad manifiesta, explícita y supraformal. Por ello cuando santo Tomás utiliza en su análisis los símbolos y las metáforas, pues para defender su uso él se basa en que *“nuestro conocimiento empieza por la percepción sensible y en que las realidades espirituales se comprenden más rápidamente si son representadas en la forma de metáforas tomadas de las cosas materiales”*²¹⁷. Por lo mismo santo Tomás no creía en un poder pensar sin imágenes, pues consideraba la vital dependencia de las actividades

²¹³ Op Cit. DE AQUINO, Tomás. *S. Th.*, Ia, cu.1, a.1.

²¹⁴ Cfr. Op. Cit. COPLESTON, F. C. p. 46.

²¹⁵ Op Cit. DE AQUINO, Tomás. *S. Th.*, Ia, IIae, cu.51, a.1.

²¹⁶ Op Cit., SCHUON, Frithjof., p.14

²¹⁷ Op Cit. DE AQUINO, Tomás. *S. Th.*, Ia, cu.1, a.9. Aunque es de justicia manifestar que Santo Tomás se oponía al abuso innecesario o abusivo de imágenes y metáforas en filosofía, pues decía que incluso Platón se refería de modo incorrecto al utilizar las formas figuradas y los símbolos pues muchas veces podían referirse a algo distinto de lo que éstos significan. Ver DE AQUINO, Tomás. *In De Anima*, 3, c. 1, Lectio 8. En todo caso esta confusión no pasaría en el simbolismo esencial, según veremos en los capítulos siguientes.

intelectuales respecto de las facultades de orden sensible²¹⁸, a fin de pensar, recurriendo a imágenes, acerca de las cosas espirituales:

Las cosas incorpóreas de las que no hay imágenes (phantasmata), son conocidas por nosotros por medio de la comparación con los cuerpos sensibles, cuyas imágenes son...así, cuando comprendemos algo de las cosas incorpóreas, necesitamos recurrir a las imágenes de los cuerpos, porque no hay imágenes de las cosas incorpóreas mismas²¹⁹.

La religión será la que interpretará estas verdades de orden metafísico o de carácter universal en lenguaje dogmático, ahora *“si el dogma no es accesible a todos en su Verdad intrínseca, que sólo el Intelecto puede alcanzar directamente, el mismo dogma no deja de ser inaccesible por la fe, único modo de participación posible, para la gran mayoría de los hombres, en las verdades divinas”²²⁰*. Por tanto ese conocimiento intelectual, que no proviene ni de un razonamiento ni de una creencia, está por sobre el dogma en el sentido de que sin rebatirlo, ingresa en su dimensión íntima, es decir, en la Verdad infinita que supedita a todas las formas.

Es necesario manifestar que las diferentes modalidades del conocimiento racional no pueden alcanzar por sí solos ninguna verdad de orden trascendente, pero si pueden servir de modo de expresión y de inicio hacia un conocimiento que es, por definición, superracional. El caso emblemático de la teología católica, que es una reflexión que intenta conocer y comprender la fe a partir de la razón. Así pues, la teología católica presupone la fe como fundamento experiencial e intenta en ella -y a través de ella- el conocimiento y la comprensión de la fe. En otras palabras, es una actividad intelectual, metódica y crítica que presupone la adhesión a la fe para llegar a las últimas verdades, por ello además, implica la voluntad. Ya san Anselmo de Canterbury nos decía *Fides quaerens intellectum*, es decir, *“la teología es la voluntad de la fe de comprender”²²¹*, por lo tanto, suponemos que en un insistir sobre la posibilidad de alcanzar las más altas verdades por este método supone siempre estar como frente a un velo que opaque la plenitud de la luz que es la integridad intelectual de la doctrina. Ahí es donde aparece la

²¹⁸ Aunque pueda ser discutible el pensar sin imágenes, para santo Tomás el término «*imagen*» debiera entenderse como sinónimo de «*palabra*» y «*símbolo*».

²¹⁹ *Ibíd.*, **S. Th.** Ia, cu.84, a.7 ad 3.

²²⁰ Op. Cit. SCHUON, Frithjof., p.15

²²¹ **San Anselmo de Canterbury** O.S.B. (Aosta, 1033 - Canterbury, 1109). Como teólogo, fue un gran defensor de la Inmaculada Concepción de María y como filósofo se le recuerda, además de por su célebre argumento ontológico, por ser padre de la escolástica. Fue canonizado en 1494 y proclamado Doctor de la Iglesia en 1720. Inaugura en filosofía lo que se llamará la escolástica, periodo que fructificará en las summas y sistemas de hombres como Buenaventura, Tomás de Aquino y Juan Duns Scoto. Ver DE CANTERBURY, Anselmo. **Obras Completas**. Madrid: BAC., 1952.

Metafísica como forma de conocimiento específico y privilegiado para alcanzar esas realidades fundamentales. Precisamente sobre las relaciones entre metafísica y filosofía, Schuon nos argumenta:

*Algunos tal vez objetarán que la metafísica más pura se distingue a veces poco de la filosofía, que cómo ésta usa argumentaciones y parece llegar a conclusiones; pero esta semejanza es debido únicamente al hecho de que cualquier concepción, tan pronto como se expresa, se reviste a la fuerza de los modos del pensamiento humano, que es racional y dialéctico. Lo que en este caso distingue esencialmente la proposición metafísica de la proposición filosófica es que la primera es simbólica y descriptiva, en el sentido de que se sirve tanto de modos racionales como de símbolos para describir o traducir conocimientos que implican más certeza que cualquier conocimiento de orden sensible, mientras que la filosofía nunca es más de lo que expresa*²²²

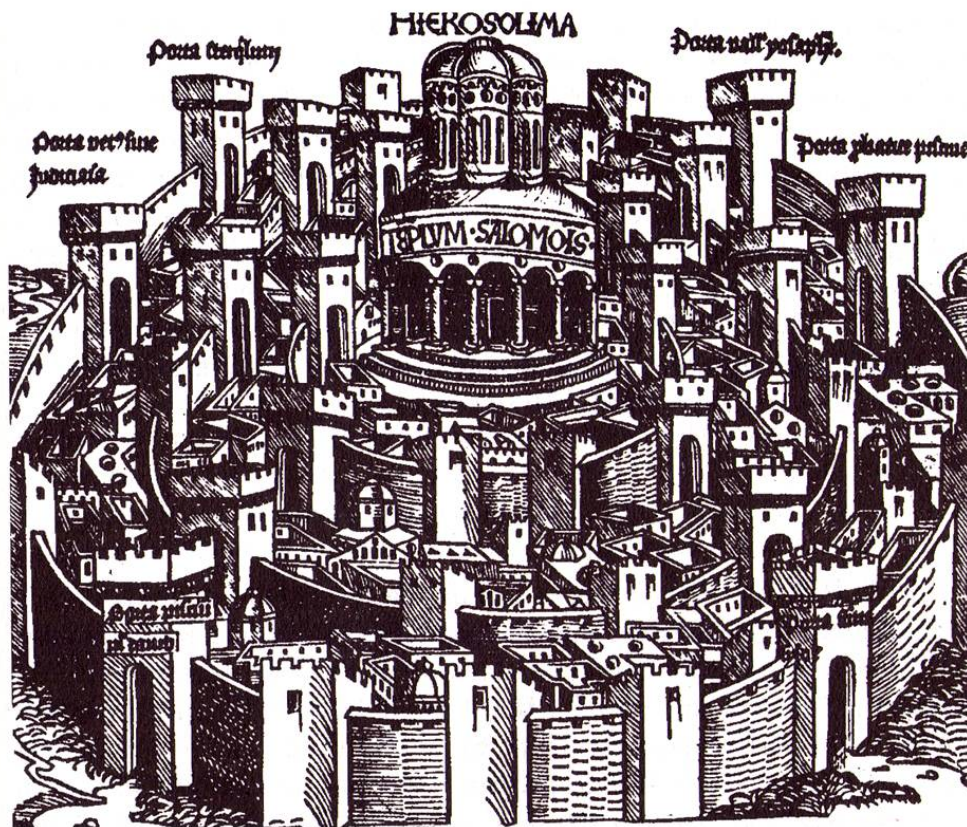


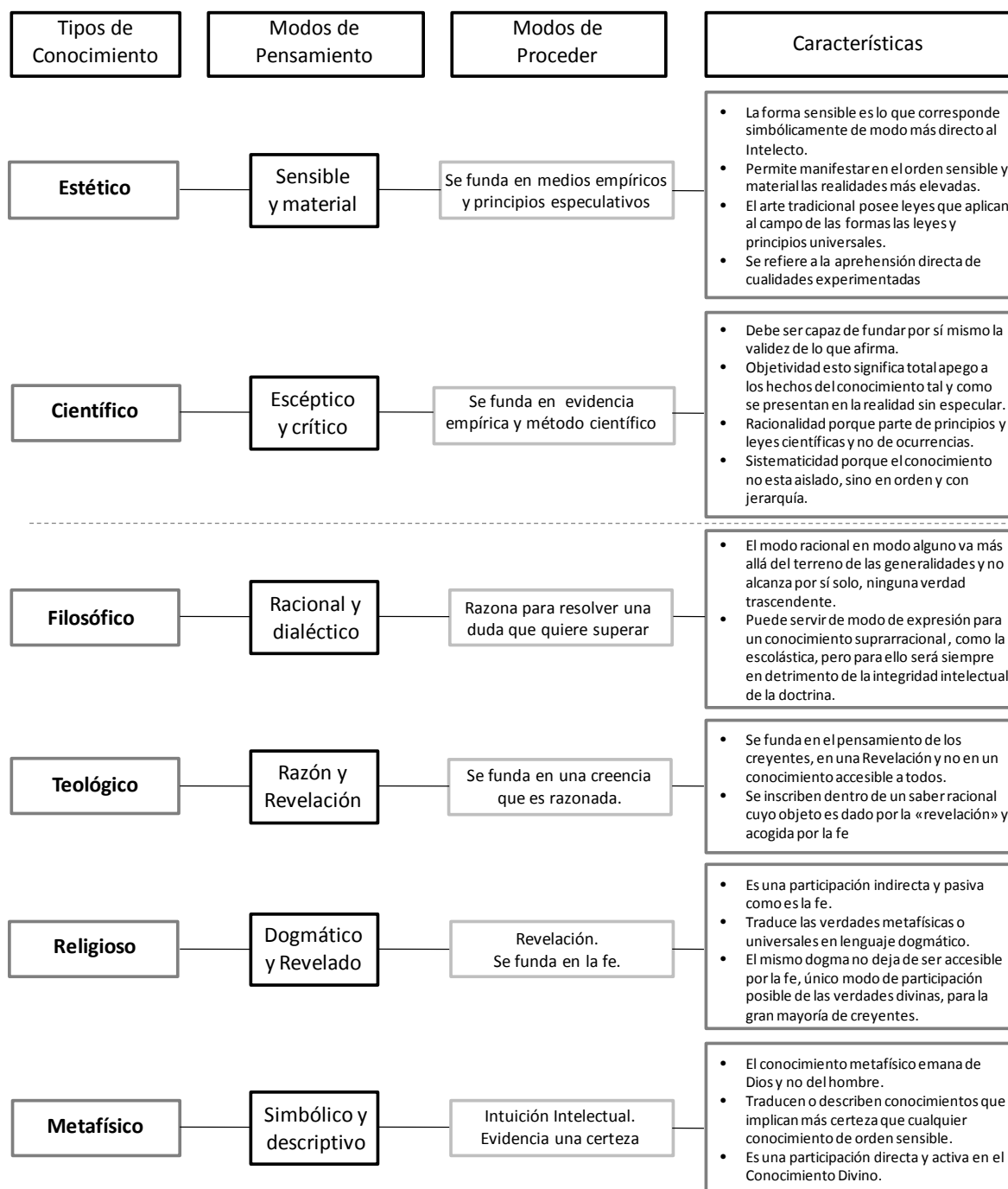
Fig. 9 **Jerusalén según el Liber Chronicarum.**

Hartmann Schedel, 1493.

Fuente: AA. VV. *Dios Arquitecto: J. B. Villalpando y el Templo de Salomón*.
Madrid: Siruela, 1991, p. 9.

²²² Op. Cit. SCHUON, Frithjof, pp.15-16.

Un esquema-resumen de lo que hemos estado refiriendo –y con muchas imperfecciones- podría quedar de la siguiente forma:



CUADRO 4. Tipos, modos y grados de conocer a Dios y alcanzar verdades de orden trascendente.

Fuente: elaboración personal.

Si bien los dos primeros modos de conocimiento se refiere exclusivamente al mundo físico, pero donde el conocimiento científico, por principio no es especulativo, y al pensamiento estético no le corresponde especular sobre Dios y las verdades de orden trascendente, aunque si expresarlas; debemos incluirlas en el cuadro anterior, de modo categórico, pues el mundo sensible es el que por definición expresa simbólicamente de modo más directo al Intellecto, enunciándose en su conocido principio metafísico en virtud de la cual es *“la causa de la analogía inversa que actúa entre el orden principal y el manifestado”*²²³ y como decía Santo Tomás: *“el arte está asociado al conocimiento”*²²⁴. En consecuencia, las realidades más elevadas y trascendentes –que son las realidades metafísicas- se exteriorizan en su forma más evidente en su destello más lejano cual son las de orden material o sensible, es decir, el conocimiento estético expresado a través de la forma de arte, de allí que se cumpla el sentido más profundo del proverbio *«extrema se tangunt»*²²⁵. Gracias a esta específica correspondencia entre el mundo sensible y el inteligible, el arte sagrado *“posee reglas que aplican al campo de las formas de las leyes cósmicas y los principios universales”*²²⁶. De allí que el fundamento metafísico del arte cristiano es clave para comprender las profundidades ontológicas que manifiesta y expresa el arte sagrado:

*Cuando este arte deja de ser tradicional y se hace humano, individual, es decir, arbitrario, eso es infaliblemente el signo –y secundariamente la causa- de una decadencia intelectual, decadencia que, a los ojos de quienes saben «discernir los espíritus» y ven sin prejuicios, se expresa mediante el carácter más o menos incoherente y espiritualmente insignificante, diríamos incluso ininteligible de las formas.*²²⁷

El mismo autor también afirma que en las civilizaciones sanas intelectualmente - como la civilización cristiana medieval- la espiritualidad se afirma con cierta frecuencia por una indiferencia respecto a las formas y en algunas ocasiones por una tendencia a

²²³ Ibíd., p.89. Esta ley metafísica en la cual la analogía entre el orden principal y manifestado es inversa, en el sentido de que lo que es grande principalmente será pequeño en lo manifestado, o de que lo que es interior en el principio aparecerá como exterior en la manifestación, y a la inversa; así pues, es a causa de esta analogía inversa por lo que la belleza en el hombre es exterior y la bondad interior –por lo menos de acuerdo con el uso corriente de las palabras-, contrariamente a lo que sucede en el orden principal, donde la Bondad es como una expresión de la Belleza.

²²⁴ Cfr. Op. Cit., DE AQUINO, Tomás. *S. Th.*, I cu. 5.a 4. ad 1 y también I-II, cu.57, a.3 ad 3

²²⁵ *«los extremos se tocan»*. Esta expresión tiene validez en los problemas de orden epistemológico. Tal como lo señala la teoría del conocimiento, el dogmatismo con frecuencia se traslada al otro lado del péndulo y por mutación se transforma en escepticismo que a su vez es su negación dialéctica. De la misma manera el escepticismo puede transformarse en su negación dialéctica –el dogmatismo-, al orientarse hacia la imposibilidad de un conocimiento determinado. Es decir, las formas sensibles se corresponden del modo más exacto a las intelecciones.

²²⁶ Op. Cit. SCHUON, Frithjof, p.88.

²²⁷ Ibíd., pp.88-89.

apartarse de ellas, como podría ser la ya anteriormente comentada actitud de san *Bernardo de Claraval* al proscribir el uso de imágenes en los monasterios cistercienses ya que distraerían a los monjes de su objetivo último cual es la contemplación de las realidades de orden invisible, por citar un ejemplo al que volveremos a recurrir más adelante. Pero es precisamente en las civilizaciones donde el arte tradicional ha muerto – representado emblemáticamente por la sociedad occidental-, donde la propia forma se encuentra invadida por una gama de elementos que son, en esencia, refractarios e inversos a la espiritualidad, y en donde casi cualquier gesto formal está viciado en su mismo origen, pues la regularidad sagrada de las formas revestía una jerarquía espiritual totalmente específica que no podía tener en el inicio la privación del espíritu en las formas, ya que eso era, a la sazón, algo imposible e inadmisibile.

La patente decadencia de algunas formas del arte religioso que se comienzan a observar inmediatamente después del estilo denominado gótico clásico a finales del s. XIII, ya se hará total –en el sentido que estamos afirmando-a partir del pleno Renacimiento; el arte cristiano en todas sus formas –a saber, arquitectura, escultura, pintura, orfebrería litúrgica, etc.-, que había llegado a constituirse en un virtuoso arte sagrado, simbólico, espiritual, litúrgico, entre los siglos XI al XIII, debió ceder ante el empuje invasivo del naturalismo individualista y sentimental, arte absolutamente incompetente e inhábil para la transmisión de las altas intuiciones intelectuales comentadas anteriormente, dejando de responder a las genuinas aspiraciones psíquicas colectivas a que daban forma y sustento. Esas expresiones de arte posteriores dejaron paulatinamente de lado la contemplación intelectual y cayeron hacia un sentimentalismo que se fue desbordando y degradando a medida que respondían a los menesteres de la muchedumbre, para acabar en una vulgaridad patética y empalagosa en el estilo rococó, que sofocó a las almas, ya no permitiéndole a la inteligencia respirar. Convengamos en advertir que las relaciones históricas entre la construcción renacentista de la Basílica de san Pedro y los orígenes de la Reforma protestante están, desdichadamente, lejos de ser casuales y fortuitas²²⁸.

Por tanto, lo que es relevante percatarse para comprender la importancia de las formas en el arte sacro auténtico, es que las formas sensibles se corresponden simbólicamente del modo más preciso con el Intelecto, justamente por esas mismas cualidades intelectuales que revisten las formas sensibles. Sin embargo, cuando uno se

²²⁸ Cfr. *Ibíd.*, pp. 87-97.

remonta hacia los orígenes de una tradición, en este caso, la tradición cristiana, estas formas aparecen en un estado de precario desarrollo -casi ausente nos atreveríamos a decir- en los primeros siglos, y cuando las había, aún eran herederas y dependientes formalmente del arte romano, y más inestable aún cuando más periférico se era de la órbita de influencia del Imperio. Sin embargo, cuando más nos aproximamos a la etapa final del ciclo tradicional, es decir, en el ciclo final de la civilización cristiana occidental²²⁹, más importancia alcanzó el formalismo, pues las formas se habían convertido en canales expeditos indispensables para la actualización del acopio espiritual de la tradición.

Esta dimensión metafísica del arte sacro cristiano -entre forma material e Intellecto- queda manifiesta en grado superlativo en el arte arquitectónico expresado en la construcción de las catedrales góticas, pues suministran el testimonio más evidente y excelso de la elevación espiritual de la Edad Media, expresado en una fórmula que contiene el planteamiento de los teólogos medievales: *“ecclesia materialis significat ecclesiam spiritualem”*²³⁰. Aquí debemos mencionar que la acción del pensamiento metafísico sobre el ámbito religioso permite, a través de las formas sensibles, verdaderos vehículos de la íntegra doctrina cristiana –aunque el maestro o artesano de la catedral no pregunten por su significado- la transmisión de verdades de orden suprasensible gracias al uso del simbolismo, en un lenguaje instantáneo y universal; y hacía que ese conocimiento metafísico infundiera en las formas, todas las cualidades intelectuales, que mediante éstas eran transmitidas a la devota feligresía mediante el arte sagrado tradicional.

Por tanto, una ruptura de este principio traería necesariamente la disolución de toda la civilización del mundo cristiano, cosa que, desgraciadamente, sucedió. El abandono del arte sagrado quitó al conocimiento metafísico de su medio de expresión y de acción más directo, de allí que este último cayera en el descrédito total en los siglos posteriores, y más aún, en la actualidad. Aquello no es fortuito ni dudoso desgraciadamente; ese simbolismo universal que había vivificado y estabilizado a la civilización de la cristiandad medieval por medio del lenguaje de las formas artísticas, cayó en un lenguaje arbitrario y personal, caos informe de individualismos, excesos y fantasías. Prueba de ello es que cuando uno está en una de esas viejas catedrales, se siente en el centro del mundo, en cambio cuando uno está en una iglesia del Renacimiento, se siente, a lo más, en Italia. Y

²²⁹ Ver DAWSON, Christopher. *Historia de la Cultura Cristiana*. México: F.C.E., 2005, pp. 175-194.

²³⁰ “La iglesia material es símbolo de la iglesia espiritual”. Ver JANTZEN, Hans. *La Arquitectura Gótica*. B. Aires: Nueva Visión. 1970, p. 171.

no es una simple metáfora subjetivista, pues los artesanos y constructores medievales habían creado un mundo de belleza, una auténtica civilización en la que todas las expresiones –incluidas las más modestas- llevaban consigo la huella de un mismo genio. ¿Por medio de qué influjo se dio esa grandiosa unidad, ese mismo espíritu que vivificó al arte europeo de esos tiempos? La respuesta –que al encontramos en la metafísica- es sin embargo, sencilla:

Precisamente las formas, hasta las más ínfimas, no son obra humana más que de un modo secundario; derivan ante todo de la misma fuente suprahumana de la que deriva cualquier tradición, lo que equivale a decir que el artista que vive en un mundo tradicional sin fisuras, trabaja bajo la disciplina o la inspiración de un genio que está por encima de él: el artista no es en el fondo sino el instrumento de éste, aunque no sea más que por el simple hecho de su calificación artesanal²³¹.

Por ello sólo el arte sagrado transmitido con la tradición y por medio de ella, garantiza la correspondencia analógica adecuada entre los órdenes divino y cósmico, por una parte y el orden humano y artístico por otra. De ello resulta el que los artistas y artesanos medievales no se consagraran simplemente a una mera imitación de la naturaleza –mímesis²³²- sino a que sólo “*imita la naturaleza en su modo de operación*”²³³, por tanto tal operación no puede ser improvisada y libertina, sino que debe lograr una perfecta adecuación, subordinándose en conformidad al pleno conocimiento de las reglas de la tradición, esto es, de los principios que sustentan al arte sagrado. Probablemente y según podemos observar en esas catedrales, en el caso de los viejos artesanos medievales, este conocimiento era mayoritariamente heredado, pasivo e indirecto, pues muchas veces recibían los encargos de canónigos asesorados por expertos teólogos iconógrafos, por lo que estos artesanos podían ser inconscientes, en cuanto individuos,

²³¹ Op Cit. SCHUON, Frithjof, p. 93.

²³² El término **mímesis**, es acuñado por primera vez por Platón. Originariamente se centraba en la imitación de las acciones humanas relacionadas con los movimientos y los rituales de los cultos dionisiacos. Más tarde, el término mimesis, sería aplicado al arte, la música, la escultura y la poesía. El arte perfecciona y acaba lo que la naturaleza no puede acabar e imita a la misma naturaleza. Por otra parte Aristóteles no entendía la mimesis como una copia literal de la naturaleza, sino que en el artista se encontraba la representación mental del fin al que se encamina el proceso artístico. El arte es una actividad del espíritu ya que el resultado procede de la imaginación. La inclinación a la imitación, dice Aristóteles, es natural. Las artes plásticas imitan directamente las formas externas. Pero en términos generales el arte mimético es aquel que copia, imita o que reproduce otra cosa material. En algunas de sus interpretaciones hace referencia al espejo, diciendo que la obra de arte es como un espejo que refleja la realidad. En él, las imágenes son huidizas y una imagen en un espejo es tan solo un simulacro de un objeto. La metáfora del espejo será utilizada en la etapa clásica para explicar lo artístico como mimesis de la realidad. Este símil sirve también para explicar la idea de apariencia. El arte puede representar las cosas como aparecen, presentándonos así como verdaderas las cosas más superficiales. En la Baja Edad Media y al principio del Renacimiento consagraron el sentido de la mímesis que defendía una interpretación del arte como mera imitación-copia de la naturaleza. Leonardo, por ejemplo, insiste en la comparación del cuadro con la imagen que el objeto proyecta en un espejo.

²³³ Op. Cit., **S. Th.**, I, cu.117, a.1

del contenido metafísico de las formas que habían aprendido a modelar; pero otras veces, podían proceder de un modo más directo y activo, al irse reelaborando los prototipos y siendo transmitidos desde las tradiciones milenarias que se procesaban en las escuelas de sabiduría en que lograron convertirse muchos talleres y logias de constructores. Quizás podríamos sospechar que, de la pérdida del dominio activo y directo de estos principios, vendría la corrosiva influencia del Occidente moderno sobre otras tradiciones artísticas milenarias, que no han podido ni sabido resistirse a su influjo, pese a estar frente a formas totalmente extrañas al espíritu de su propia tradición y ya sin tener conciencia de su propio genio.

Concluyendo parcialmente podríamos afirmar que, si ya la civilización moderna no comprende el sentido de las formas que habían sido heredadas por tradiciones y conocimientos ancestrales al haber logrado crear un arte sagrado perfecto -en lo que va del año mil al mil trescientos aproximadamente- es porque lo ha negado con el advenimiento de un arte individual y vacío para culminar -las más de las veces- en el caos ininteligible o derechamente en la fealdad de este mundo, donde sus cultores *“emplean con gusto la palabra «estética» -con matiz peyorativo cercano del que se vincula a los términos «pintoresco» y «romántico»- para desacreditar de antemano la preocupación por las formas y para encontrarse más cómodos en el sistema cerrado de su barbarie*²³⁴. Esta actitud no debiera sorprender en nada viniendo de *«modernistas declarados»*, conviene el mismo autor, pero sería inexcusable en quienes apelando a la civilización cristiano-medieval reduzcan el lenguaje espontáneo y habitual de su arte sacro, a una cuestión mundana de *«gusto»*:

*Cómo si el arte medieval pudiese ser producto de un capricho -equivale a admitir que el sello dado por el genio del cristianismo a todas sus expresiones directas e indirectas no fue sino una contingencia sin ninguna relación con este genio y sin ningún alcance serio, o incluso que fue debido a una inferioridad mental; pues «sólo importa el espíritu», según la idea de algunos ignorantes imbuidos de un puritanismo hipócrita, iconoclasta, blasfematorio e impotente, que pronuncian tanto más fácilmente la palabra «espíritu» cuanto que son los últimos en conocer su significado.*²³⁵

Creemos que el abandono del arte cristiano y su reemplazo por una recuperación de la Antigüedad clásica, al servicio del individualismo -tanto del artista, como del mandante- que deformó y degradó, en progresivas etapas, hasta sus formas más groseras,

²³⁴ Op. Cit., SCHUON, Frithjof, pp.94-95.

²³⁵ Ibíd., p.95.

intoxicadas y decadentes; el culto excesivo de la personalidad y de las vanidades de este mundo, contaminado por un idealismo desviado, inconsistente y peligroso, que olvidó las altas cumbre que alcanzaron sus vitales especulaciones metafísicas, manifestadas en un rotundo arte que expresaba esas verdades últimas y primeras; reemplazándola por la fascinación individualista, arbitraria y antropocéntrica, por el entusiasmo y excitación, frente a las posibilidades aún no exploradas que surgían al desenterrar los decrepitos sarcófagos de la civilización del mundo clásico . Ahora, - se podrá argumentar- si en un comienzo, el primitivo arte cristiano tomó las formas de la civilización romana -que ya avizoraba su crepúsculo-, tendríamos que responder que fue sólo de modo exterior y completamente provisorio, pues el cristianismo estaba llamado a substituir esta ruina que era el mundo clásico, por un arte germinado espontáneamente en un genio espiritual excepcional. [FIG. 9]



Fig. 9. **ARTE PALEOCRISTIANO.** «*La Orante*». Pared frontal del cubículo de la “*Velatio*”. Cementerio de Priscila. Arenario, s. III d.C.

Fuente: IÑIGUEZ, José Antonio. *Síntesis de Arqueología Cristiana*. Madrid: Palabra, 1977, p.65.

I. 2 ARTE CRISTIANO Y DEFINICIÓN DE LAS IMÁGENES SAGRADAS

I. 2.1 EL MOVIMIENTO ICONOCLASTA Y EL II CONCILIO DE NICEA

Ahora que hemos delimitado los alcances y distinciones de arte sagrado y arte religioso, queremos aproximarnos en este segundo capítulo al cultivo y desarrollo que tuvo la imagen en el mundo cristiano a partir de ciertos elementos capitales que detonaron las discusiones, prescripciones y formulaciones como fueron los conflictos iconoclastas y el II Concilio de Nicea, también llamado VII Concilio Ecuménico. Creemos que las definiciones a que se llegan sobre la teología de la imagen serán decisivas para el desarrollo ulterior de éstas, aun cuando fue producto de incomprensiones y desviaciones en Occidente de modo inmediato, ya en los tiempos del emperador Carlomagno. Por ello es de primera importancia analizar las dimensiones teológicas, espirituales e incluso litúrgicas que fue conformando la realidad artística de las imágenes sagradas y comprender el medio eclesial propio en que descubre un consumado sentido esta expresión artística y manifestación de la fe.

La maduración de una proyección teológica y espiritual derivada de las persecuciones iconómacas a que fueron sometidos los iconófilos, permitió una cabal comprensión de la profundidad teológica que formulaban las imágenes en Oriente, haciendo depurar sus funciones, corrigiendo las posibles desviaciones a que éstas pudieran prestarse y permitiendo –hasta el día de hoy- comprender como los iconos son contemplados y vividos en el ámbito de la iglesia católica oriental, allí donde desde hace siglos forman parte de las vivencias cotidianas, religiosas y litúrgicas de la devota feligresía.

Para entender el alcance extraordinario que tuvo el desarrollo teológico de la imagen es necesario ver en el icono griego y ruso posterior, una solución de absoluta continuidad con el arte desarrollado en Bizancio y el resto del imperio, ya que éste fue la persistencia de lo mejor de la tradición artística bizantina, cuya ingente producción artística comenzó a perder vigor debido al agotador desgaste que supuso la amenaza continua de los persas en un comienzo (s. VI y VII), proseguido de los búlgaros, ávaros y eslavos (s. VII), posteriormente de los árabes (s. VIII al XI) y de los reinos cristianos de

Europa occidental (s. XI al XIII)), finalmente de los turcos selyúcidas (s. XI) y otomanos, que hicieron colapsar al otrora vasto y rico imperio en 1453.

Pero donde más duro trance hubo, fue durante el largo conflicto iconoclasta que sacudió a la cristiandad entre los años 726 y 843, pues el Imperio bizantino fue desgarrado por las luchas internas entre los iconoclastas, partidarios de la prohibición de las imágenes religiosas, y los iconóduos, contrarios a dicha prohibición, que es un capítulo esencial de la historia del arte cristiano a la hora de entender el desarrollo teológico que tuvo la imagen, desde el pseudo Concilio Iconoclasta de Hieria, cerca de Constantinopla (753), en el que se negaba que las imágenes tuvieran el poder de contener el misterio de la naturaleza de Cristo -humana y divina en forma simultánea (unión hipostática)-, pasando por alto la anterior condena y excomunión a los iconoclastas, dictado por el papa Gregorio III (731 a 741) y el Concilio de Roma del año 731; hasta el decisivo Concilio II de Nicea (787), donde prácticamente quedan esbozados los criterios pedagógicos y teológicos del uso y contenido de las imágenes sagradas. Sin embargo, creemos que este duro conflicto permitió esclarecer de modo trascendente y definitivo la función y el sentido de la imagen sagrada como objeto de veneración -y por tanto de culto por toda la Iglesia- de modo que cuando el icono llegó a los confines de la Cristiandad en Rusia, la oposición había sido ya superada²³⁶.

Hasta mediados del siglo VIII, las oposiciones al culto de las imágenes habían tenido sólo un carácter esporádico, soliviantadas por la actitud iconoclasta innata de las masas judías y árabes de las provincias orientales, pero probablemente influido por los triunfos militares de su natural enemigo, el Islam; el emperador *León III el Isáurico*²³⁷ se manifiesta contrario al uso de imágenes religiosas en templos y viviendas por estimar que tales piezas no podían ser objeto de veneración. En todo caso no existe acuerdo aún entre los historiadores sobre las verdaderas causas que determinara tal medida²³⁸, pero

²³⁶ Cfr. LEÓN, Cristián. **"Iconos rusos: Tramas Espirituales de Lo Invisible hecho Carne"**. Revista Red Cultural, Univ. Gabriela Mistral, nº3. Santiago: UGM, 2010.pp. 80-91.

²³⁷ **León III el Isáurico** (h. 680–18 de junio de 741), Emperador bizantino desde 717 hasta su muerte. Acabó con el período de inestabilidad, defendiendo con éxito el Imperio ante los árabes, y adoptó la iconoclasia como política religiosa. la reforma legislativa de mayor peso llevada a cabo por León estaba relacionada con cuestiones religiosas: en concreto con la iconoclasia. Tras un intento, aparentemente exitoso, de obligar al bautismo de todos los judíos y montanistas del Imperio (722), León decretó una serie de edictos contra el culto de las imágenes (726-729). En Italia, la actitud desafiante de los papas Gregorio II y Gregorio III en la cuestión del culto de las imágenes condujo a una extremada disputa con el emperador. Gregorio III reunió varios concilios en Roma con el fin de anatematizar y excomulgar a los iconoclastas (730 y 732). León respondió transfiriendo el sur de Italia y Grecia de la jurisdicción papal a la del patriarca de Constantinopla.

²³⁸ Cfr. PLAZAOLA S.J., Juan. **Historia del Arte Cristiano**. Madrid: BAC, 2001, pp. 56-59. Véase también ALBERRIGO, Giuseppe (ed.) **Historia de los Concilios Ecuménicos**. Salamanca: Sígueme, 1993, pp. 127-132.

*“hay que reconocer que numerosas razones económicas y políticas no confesadas ejercieron entre bastidores su influencia sobre esta crisis de consecuencias inestimables”*²³⁹.

La persecución se inició a comienzos del año 727, y ante la gravedad que estaba tomando el conflicto, el emperador quiso ganarse el apoyo del patriarca de Constantinopla –Germán I²⁴⁰- y del Papa romano –Gregorio II²⁴¹-, pero éste *“respondió severamente, y sus escritos de réplica, llenos de referencias a la Biblia y a la tradición de los Padres de la Iglesia, constituyen el primer tratado teológico sobre la licitud de las imágenes”*²⁴². Así, el Papa Gregorio II -así como su sucesor Gregorio III- se negarán a someterse al edicto imperial y le escribirá: *“Los dogmas de la Iglesia no son tu asunto, deja tus locuras”*²⁴³. Ante la resistencia a la actitud iconoclasta del emperador por parte del patriarca Germán (de 726 a 730), León III se inmiscuyó personalmente y publica en 730 un edicto prohibiendo todo culto a las imágenes y declarando que éstas son meros ídolos expresamente censurados por la Escritura: *“no se debe venerar, Dios lo prohíbe, lo que es hecho por mano del hombre, así como toda representación de lo que está en el cielo o*

²³⁹ QUENOT, Michel. *El icono*. Bilbao: Desclee De Brower, S.A., 1990, p. 38.

²⁴⁰ **San Germán de Constantinopla** (635 - 732). Fue un escritor, teólogo que compuso diferentes obras dogmáticas y cánticos eclesíasticos. Fue Patriarca de Constantinopla en el 715 abandonando la Sede en el 730. Conoció a San Juan Damasceno Doctor de la Iglesia compartiendo una buena amistad. Germán fue un gran luchador contra la herejía y a favor de las imágenes en los templos, de él se conservan tres cartas escritas en el momento de la controversia cuando León III comienza su campaña iconoclasta. Estas cartas fueron dirigidas a Juan, metropolitano de Synades, Constantino de Nicolía y a Tomás de Claudiópolis. Véase BENEDICTO XVI. **Germán de Constantinopla, Defensor de la Devoción a las Imágenes** en Catequesis Audiencia General miércoles 29 de Abril de 2009 a los peregrinos congregados en la Plaza de San Pedro, en <http://6865.blogcindario.com/2009/04/07153-benedicto-xvi-presenta-la-figura-del-patriarca-german-de-constantinopla.html>. del cual transcribimos algunos extractos: *“Durante el patriarcado de Germán (715-730) la capital del imperio bizantino, Constantinopla, fue asediada por los sarracenos. En esa ocasión (717-718) se organizó una solemne procesión con la ostensión de la imagen de la Madre de Dios y la reliquia de la Santa Cruz para invocar del cielo la defensa de la ciudad. Efectivamente Constantinopla fue liberada del asedio”. Después de ese hecho el patriarca “se convenció de que la intervención de Dios debía considerarse una aprobación evidente de la piedad mostrada por el pueblo hacia los iconos sagrados”, pero “el emperador León III que subió al trono en el 717 (...) empezó a manifestar cada vez más la convicción de que la consolidación del imperio debía partir de la reordenación de las manifestaciones de la fe, refiriéndose en particular al peligro de idolatría al que, a su parecer, el pueblo estaba expuesto con motivo del excesivo culto de los iconos”. “De nada sirvieron las referencias del patriarca Germán a la tradición de la Iglesia y a la eficacia de algunas imágenes que eran reconocidas por unanimidad “milagrosas”. El emperador fue inamovible en la aplicación de su proyecto reformador. (...) Germán no quiso doblegarse a su voluntad en cuestiones que creía determinantes para la fe ortodoxa. (...) En consecuencia se vio obligado a dimitir como patriarca y se recluyó en un monasterio donde murió en el olvido. Pero su nombre fue ensalzado en el segundo Concilio de Nicea (787), (...) donde se reconocieron sus méritos”*. Consultado el 25 de febrero de 2010.

²⁴¹ **San Gregorio II**: Papa de la Iglesia católica de 715 a 731. Hacia el 726, el emperador bizantino León III, el Isáurico publicó un edicto prohibiendo el culto de las imágenes sagradas y ordenando su destrucción. En el 727 el emperador invitó a Gregorio II a adherirse a dicha corriente iconoclasta amenazando al papa con su destitución inmediata en caso contrario. El pontífice se opone y responde excomulgando al representante del emperador en Italia, el exarca de Rávena animando además a los romanos a dejar de pagar los tributos imperiales.

²⁴² Op. Cit., PLAZAOLA S.J., Juan, p.56.

²⁴³ Cfr. EVDOKIMOV, Paul: *L'Orthodoxie*. París: Neuchâtel, 1959, p. 217.

sobre la tierra²⁴⁴. El patriarca Germán es depuesto y deportado al exilio. Éste al arrancarse su palio, encara al emperador y le profiere: “*Sin la autoridad de un concilio no puedes, Basileus, cambiar en nada la fe*”²⁴⁵. Una medida tomada por un concilio romano reunido por el papa Gregorio II el año 731, declara que “*en el futuro, quienquiera que quite, destruya, deshonre o insulte a las imágenes del Señor o de su santa Madre o los Apóstoles, etc... no podrá recibir el Cuerpo y la Sangre del Señor, y será excluido de la Iglesia*”²⁴⁶. Debido a esto el conflicto escaló en violencia dramáticamente, pero que no es del caso analizar en detalle en esta tesis, sin embargo fue en este período cuando surge un personaje de primera jerarquía en la historia de la teología bizantina y gran doctor de la iglesia católica, testigo ocular de su convulsionado tiempo, un monje del monasterio de San Sabas en la zona Sirio-Palestina, fuera de la jurisdicción del emperador pues pertenecía a los califatos mahometanos, llamado *Juan Damasceno*, quien será uno de los paladines más emblemáticos en la defensa de las imágenes, que escribió sus “*Discursos sobre las imágenes*”²⁴⁷ con los que proporcionó los argumentos a los iconódulos que legitimaban el uso y culto de las imágenes. En ellos se afirma que no es de incumbencia del emperador zanjar la cuestión de la legitimidad de las imágenes: “*es asunto de los concilios y no de los emperadores*”²⁴⁸ o también declara: “*No corresponde a los emperadores legislar en la Iglesia; la tarea de los reyes es el bienestar político, mientras que la organización de la Iglesia es la obra de los pastores y doctores*”²⁴⁹

*De él se recuerdan en Oriente sobre todo los tres Discursos contra quienes calumnian las imágenes santas, que fueron condenados, tras su muerte, por el Concilio iconoclasta de Hiera (754). Estos discursos, sin embargo, fueron el motivo principal de su rehabilitación y canonización por parte de los Padres ortodoxos convocados en el II Concilio de Nicea (787), séptimo ecuménico. En estos textos es posible encontrar los primeros intentos teológicos importantes de legitimación de la veneración de las imágenes sagradas, uniendo a éstas al misterio de la Encarnación del Hijo de Dios en el seno de la Virgen María*²⁵⁰.

El soporte para la veneración dada a las imágenes es para san Juan Damasceno, el dogma cristológico, pues la salvación estaba supeditada a la Encarnación del Verbo

²⁴⁴ Citado por HEFELE-LECLERC. *Histoire des Conciles*, t. III. París: Ed. Leclerc, 1910, p. 664.

²⁴⁵ Op. Cit. EVDOKIMOV, Paul, p. 217.

²⁴⁶ Op. Cit. HEFELE-LECLERC, p. 677.

²⁴⁷ DAMASCENO, Juan. *Oratio apologética prior adversus eos qui sacras imagines abjiciunt*, en *Tratado en defensa de las Imágenes*. 8 (P.G. XCIV, col. 1240 A). Y ver también Juan Damasceno, *De sacris imaginibus oratio*, I,9 (P.G. XCIV, col. 1249).

²⁴⁸ *Ibíd*: *Tratado I en defensa de las santas imágenes*. (P.G. XCIV, col. 1281)

²⁴⁹ *Ibíd*. *Tratado II en defensa...* 12, (P.G. XCIV, col. 1296)

²⁵⁰ BENEDICTO XVI. *La figura de san Juan Damasceno*. Texto de la catequesis pronunciada por el Papa Benedicto XVI ante los peregrinos congregados en la Plaza de San Pedro para la audiencia general en la que lo presentó. Ciudad del Vaticano, 6 de mayo de 2009. Véase en <http://www.fluvium.org/textos/historia/his130.htm>

Divino y, por consiguiente, a la materia, pues la salvación del hombre es realizada por la unión en la persona de Cristo de la divinidad y la carne humana: *“antiguamente Dios, el Incorporeo e Invisible, no era jamás representado. Pero, ahora que Dios se ha manifestado en la carne y ha habitado entre los hombres, yo represento lo visible de Dios. No adoro la materia, sino adoro al Creador de la materia, Aquel que se ha hecho materia por causa mía, Aquel que ha querido habitar la materia y, por la materia, me ha salvado”*²⁵¹. Damasceno, evidentemente inspirado en la doctrina del Pseudo-Dionisio Areopagita en que *“todo es imagen y símbolo”*²⁵² y por ello argumenta que la materia era hermosa y por tanto si la creación era una imagen de Dios, pues si ya *“vemos en las criaturas imágenes que nos señalan veladamente las manifestaciones divinas”*²⁵³ mediante la contemplación de la belleza de las obras artísticas –que también pertenecen al mundo de lo sensible– podíamos ascender a la contemplación del mundo espiritual, pues *“el arte es como un lazarillo que nos lleva hacia Dios”*²⁵⁴, es decir el arte permite hacer visible lo invisible, de allí la trascendencia que este monje le otorga a la imagen sagrada; porque *“así, mediante la contemplación corpórea, alcanzamos la espiritual”*²⁵⁵, ya que por esta gracia lo divino consigue ser representado a semejanza de lo humano:

*Si conforme a nuestra propia razón, a través de las imágenes sensibles somos elevados hasta la divina e inmaterial contemplación, y si por amor al hombre la divina Providencia recubre con formas y figuras lo que carece de ellas para guiar así nuestra ascensión, ¿por qué es inconveniente que representemos con imágenes, según nuestra propia razón, a Aquel que por amor al hombre se rebajó a tomar forma y figura?*²⁵⁶

Las consecuencias de la actitud del movimiento iconoclasta, que coincidía con una metafísica espiritualista, que hacía un indolente y omiso caso a las implicancias del misterio del Verbo encarnado, habían derivado en su postura y acción a:

La destrucción de la realidad de la encarnación divina y a la negación de la naturaleza divino-humana del Señor, de la maternidad de la Madre de Dios, del honor dado a los santos, de la posibilidad de la santificación de la vida y la materia, del paso de las cosas terrenas a las realidades celestiales y divinas por medio de la oración, de la contemplación, de la participación en la Divinidad y, en una palabra,

²⁵¹ Op. cit. DAMASCENO, san Juan. 1, 6, (P.G. XCIV, col.1245).

²⁵² AA. VV. *Alta Edad Media y Bizancio*. Col. Fuentes y documentos para la historia del arte. Arte Medieval I: Vol. II. Barcelona: Gustavo Gili, 1982, pp. 30-36.

²⁵³ DAMASCENO, Juan. *De Sacris Imaginibus oratio*, I, 11 (P.G. XCIV, c.1241). Véase en TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la Estética: II La estética medieval*. Madrid, Akal, 1989, p. 47.

²⁵⁴ Op. Cit. DAMASCENO, Juan. Citado por Op. Cit. PLAZAOLA, Juan, p.56.

²⁵⁵ Op. Cit., DAMASCENO, Juan. *De imaginibus oratio*, III, 12 (P.G. XCIV, col. 1336).

²⁵⁶ *Ibíd.*, I, 27 (P.G. XCIV, col. 1261).

*de todo lo que era sagrado en la Iglesia y en la vida, así como lo que se encontraba en el centro de su espiritualidad en el Oriente ortodoxo*²⁵⁷.

Por tanto, el movimiento iconoclasta luchó para destruir la sagrada tradición de los iconos, lo que implicó otras consecuencias, pues como afirma lapidariamente Juan Damasceno: *“la iconomaquia declaró la guerra, no a los iconos, sino a los santos”*²⁵⁸, pues ello implicaba que no se le reconocía que la analogía de la imagen reconocía al prototipo, mas no la confundía, como bien lo explica Damasceno: *“La imagen es ciertamente la semejanza que reproduce el prototipo, con el que mantiene cierta diferencia, pues no en todo la imagen se asemeja al arquetipo. Una imagen viva, natural y en nada diferente de Dios invisible es el Hijo...”*²⁵⁹.

Es el «pseudo» Concilio iconoclasta de Hieria del año 753 –próximo a Constantinopla- convocado por el hijo y sucesor de León III, Constantino V Coprónimo²⁶⁰, donde se condena la veneración de imágenes. En el citado concilio se anatematizó²⁶¹ al patriarca Germán de Constantinopla y a Juan Damasceno, entre otros.

Estamos convencidos que el censurable arte de la pintura constituía una blasfemia para el dogma fundamental de nuestra salvación, es decir, para la encarnación de Cristo... Quienquiera que haga una imagen de Cristo representa la divinidad, que no debe ser representada, y la mezcla con la humanidad (como hacen los monofisitas), o aún representa el cuerpo de Cristo como no estando deificado, como separado, y como una persona distinta, tal como lo hacen los nestorianos. La única representación autorizada de la humanidad de Cristo es el pan y el vino de la Santa Cena.(...)

...Apoyándonos, pues, en la Sagrada Escritura y en los Padres, declaramos unánimemente, en nombre de la Santísima Trinidad, que condenamos, rechazamos de la Iglesia cristiana, con todas nuestras fuerzas, toda imagen, de cualquier manera que sea, hecha con el censurable artificio de la pintura. En el futuro,

²⁵⁷ DIMITRIOS I, Patriarca de Constantinopla. **Teología y Espiritualidad del Icono**. Encíclica del Patriarca Dimitrios I en el XII centenario del II Concilio de Nicea, en AA. VV. **Los Iconos: Historia. Teología,. Espiritualidad**. Barcelona: Centro de Pastoral Litúrgica, 2002, p. 8.

²⁵⁸ Op Cit., DAMASCENO, Juan. **Defensa de los iconos**, Discurso I, 19 (P.G. 94, 1249).

²⁵⁹ Op. Cit., DAMASCENO, Juan. **De Imaginibus oratio**, I, 9 (P.G. 94, c. 1240).

²⁶⁰ **Constantino V Kopronymos** (en griego: Κωνσταντίνος) (718-775), Emperador bizantino entre el 741 y el 775 d.C. Constantino continuó la política iconoclasta de su padre León III, persiguiendo activamente a los iconóduos y a los monasterios. En 753 convocó el concilio de Hieria, de obispos y clero iconoclasta, uno de los concilios más pequeños jamás reunidos, para proclamar que la veneración de imágenes era una herejía. Esta medida resultó muy impopular entre la población general. También proclamó que el culto a las reliquias y a los santos era herético.

²⁶¹ **Anatema**: Anatema (del latín anathema, y éste del griego Ἀνάθεμα) significa etimológicamente ofrenda, pero su uso principal equivale al de maldición, en el sentido de condena a ser apartado o separado, desterrado, exiliado, incomunicado o innominado, a veces malinterpretado con el significado de maldito, cortado como se amputa un miembro, de una comunidad de creyentes. Era una sentencia mediante la cual se expulsaba a un hereje del seno de la sociedad religiosa; era pena aún más grave que la excomunión. Se trata de la máxima sanción impuesta a los pecadores; no solamente quedan excluidos de los sacramentos, sino que desde ese momento se les considera destinados a la condenación eterna.

*quienquiera que osara hacer pintura semejante, o venerarla, o colocarla en una iglesia, o en una casa particular, o incluso poseer a escondidas una de dichas imágenes, deberá, si es obispo, sacerdote o diácono, ser depuesto, y, si es monje o laico, ser anatematizado; caerá, además, bajo el poder de las leyes civiles, como adversario de Dios y enemigo de los dogmas que los Padres nos han enseñado*²⁶².

Luego se incrementó el terror con el despojo de las imágenes y profanación de las iglesias, escalando en una persecución cada vez más encarnizada, que será la principal responsable de la casi nula existencia de imágenes religiosas anteriores al s. IX en las regiones bajo el férreo control político del imperio bizantino. Interesante son también las gestiones de Constantino V para atraer a su causa a Pipino el Breve²⁶³, rey de los francos. Este, a su vez, organizó un sínodo en *Gentilly* en 767, donde aunque se mantuvo la postura oficial propugnada por el Papa Gregorio III²⁶⁴ y seguida por el Papa Esteban III, el rey mostró reticencia y frialdad con respecto al apoyo hacia las imágenes. Es interesante observar como la actitud del Occidente cristiano fue bastante displicente con respecto al desarrollo del conflicto, probablemente por la herencia intelectual adquirida en reacciones sedimentadas a lo largo de los siglos contra los rebotes paganos de tendencias idolátricas sucedidos desde la antigüedad, por tanto, aparte de la Curia Pontificia -y del clero en gran medida- el problema de las imágenes que azotaba a la cristiandad no pertenecía al hábito mental de la sociedad alto medieval y, por tanto, no ocupaba ninguna relevancia decisiva en su devenir. Habría de pasar un tiempo aún para que se configurara una atmósfera psíquica apropiada a la creación de imágenes consistentes y estables en contenido sacro.

Por otro lado, una vez muerto Pipino, el papa Esteban III²⁶⁵ reunió otro concilio regional en Letrán el año 769 donde se ratificaba que las imágenes artísticas no deben

²⁶² Ver Documento de los obispos reunidos en el concilio de Hieria citado en op. cit., HEFELE-LECLERC, pp. 698-701.

²⁶³ **Pipino III**, rey de los Francos (751-768), más conocido como *Pipino el Breve* (715-768) Hijo menor de Carlos Martel. En 754, en la basílica de Saint Dennis, el Papa Esteban II consagra a Pipino y le confiere los títulos de Rey de los Francos y Patricio de los romanos (Patricius Romanorum). Esta consagración pone fin, oficialmente, a la dinastía merovingia y legaliza el advenimiento de los Carolingios al poder. Muere tras haber repartido el reino, siguiendo la vieja costumbre franca, entre sus dos hijos Carlos I (el futuro Carlomagno) y Carlomán.

²⁶⁴ **Gregorio III**, papa de la Iglesia Católica de 731 y 741. Combatió a los lombardos e iconoclastas pero murió sin haber erradicado la herejía de estos últimos. No sólo excomulgó al emperador de Oriente, León III, como hereje iconoclasta, sino que le insultó en distintas cartas tratándolo de bárbaro e indigno de reinar.

²⁶⁵ **Esteban III o IV**. (¿? –772). Papa nº 94 de la Iglesia católica de 768 a 772. Durante su pontificado destaca la celebración en 769 del concilio regional en Letrán en el que, entre otras medidas, se estableció que el Papa debía ser elegido entre los cardenales, se condenó al antipapa Constantino y se condenó la iconoclasia confirmando la práctica de la devoción a los iconos. En el plano temporal se produjo la muerte de *Pipino el Breve* el mismo año de su elección como papa, lo que provocó un alejamiento de la política de sus antecesores, al distanciarse de los reyes francos y acercarse a los lombardos, a raíz del matrimonio celebrado por el nuevo rey franco Carlomagno con la hija del rey lombardo Desiderio.

adorarse del mismo modo que se adora a Dios, aunque son santas las imágenes de Cristo, María y los santos, y pueden obrar milagros o pueden ser hechas de forma milagrosa, y merecen la misma veneración que se da a la cruz, las reliquias de los santos o las basílicas dedicadas a éstos. Con ello se volvía a ratificar la tradición eclesial y se anatematizaba al concilio iconoclasta de Hieria, denominado también el “sínodo acéfalo” porque ni el papa romano ni ninguno de los patriarcas estuvo representado, y que el papa Esteban III no dudó en llamarlo el “*sínodo execrable*”²⁶⁶. No obstante, continuaron las políticas de una destrucción sistemática de las obras de arte y reliquias, y que además persiguió con saña a los monjes, únicos que se atrevieron a resistir al emperador.

A la muerte de *Constantino V*, le sucede su hijo *León IV*, el cual moderó la persecución iconoclasta y permitió el regreso de los monjes exiliados. Al morir éste, la emperatriz *Irene*²⁶⁷ –ferviente partidaria de la iconodulía- oficiará de regente del Imperio hasta que su hijo el príncipe *Constantino VI*²⁶⁸ alcanzara la mayoría de edad. Irene restableció el culto a las imágenes y eligió al obispo *Tarasio*²⁶⁹, fiel a la doctrina ortodoxa, como Patriarca de Constantinopla. Fue precisamente Tarasio el que promovió y convocó la celebración de un Concilio Ecuménico²⁷⁰ que devolviera la paz a la Iglesia. Fue así que

²⁶⁶ ORLANDIS, José. *Historia de la iglesia: La Iglesia Antigua y Medieval*. Tomo 1. Madrid: Palabra, 1989, p.252.

²⁶⁷ **Irene** (752-803) fue Emperatriz de Bizancio -si bien prefirió titularse, en masculino, basileus ("emperador"), en lugar del correspondiente femenino, basilissa ("emperatriz")-, que fue esposa del Emperador León IV y madre de Constantino VI, durante cuya minoría de edad (780-790) asumió la regencia. En 792 fue asociada al trono por su hijo, y más tarde asumió el poder en solitario entre 797 y 802. Su decisión más importante fue permitir la restauración del culto de las imágenes, que había sido prohibido por León III el Isaurio en 726. Irene siempre había sido partidaria de los iconódulos, aunque se había visto obligada a renunciar públicamente a sus creencias en vida de su marido. Nombró patriarca de Constantinopla a Tarasio, su antiguo secretario, y convocó dos concilios. El primero comenzó el 17 de agosto de 786 en la iglesia de los Santos Apóstoles de Constantinopla, con la asistencia de delegados tanto del Papa Adriano I como de los patriarcas de Alejandría, Antioquía y Jerusalén, pero debió interrumpirse debido a la oposición del Ejército. El segundo, celebrado en Nicea en septiembre de 787, se celebró con éxito y declaró herética la doctrina iconoclasta, aunque se especificó que los iconos sólo podían ser objeto de veneración, y no de adoración.

²⁶⁸ **Constantino VI** (771 - 797) sucedió a su padre León IV como emperador bizantino a la edad de nueve años en 780, y fue emperador bajo la regencia de su madre iconódula, la emperatriz Irene. En 787, Irene, deseosa de obtener el favor del Papa, se alió con Carlomagno con la intención de casar a Constantino con Rotruda, la hija de éste; pero el plan no funcionó. Posteriormente casó a su hijo con María de Amnia, hija de un noble de menor rango.

²⁶⁹ **San Tarasio**, (en griego: Ταράσιος), (730–806) fue patriarca de Constantinopla desde el 25 de diciembre de 784 hasta su muerte en 806. En 784 participó en el Concilio de Nicea II, convocado para tratar la controversia iconoclasta. Mientras duraron las deliberaciones se produjeron varios tumultos. Finalmente se condenó la iconoclasia y se afirmó oficialmente la veneración de las imágenes. En 795 el emperador Constantino VI se divorció de María y se volvió a casar con Teodota. Tarasio permitió este divorcio, lo que escandalizó a los monjes.

²⁷⁰ Un **concilio ecuménico** es una asamblea celebrada por la Iglesia Católica con carácter general a la que son convocados todos los obispos para reconocer la verdad en materia de doctrina o de práctica y proclamarla. El término concilio proviene del latín *concilium*, que significa "asamblea". Ecuménico, proviene del latín *oecumenicum*, traducción a su vez del griego οἰκουμένη, que significa (*mundo*) *habitado*. Los concilios de la Iglesia Católica Romana, deben ser convocados por el Papa y presididos por él o por un delegado suyo, y en él habrán de estar representados la mayoría de los obispos de las provincias eclesiásticas. Para la validez de sus acuerdos es precisa, como condición sine qua non, la sanción del Sumo Pontífice Romano. El concilio de Nicea II, último concilio ecuménico reconocido por la Iglesia Ortodoxa

se reúne el II Concilio de Nicea en 787 con la participación de dos legados pontificios enviados por el Papa Adriano I²⁷¹. La importancia capital de este concilio radica en que va a ser la primera vez en que la Iglesia se pronuncia oficialmente sobre las imágenes. Importante es también una carta que el Papa le envía al emperador Constantino y la emperatriz Irene, su madre regente, en que ya se habla de que «*las sagradas imágenes sean veneradas por todos los fieles*»²⁷², y no sólo para instruir a los iletrados -como antes había afirmado el papa san Gregorio-, donde dicha carta leída al comienzo del Concilio, presenta una teología desde la práctica religiosa, y no desde la especulación teórica, iba a marcar el tenor por donde habría de transitar toda la doctrina conciliar. Con ello “*Roma estaba dando pasos decisivos a favor del culto iconográfico, aunque, como veremos, este proceso quedará frenado en Occidente por las decisiones de la corte de Aquisgrán*”²⁷³, tema central de nuestro próximo subcapítulo.

Este concilio, VII y último de los concilios ecuménicos de una Cristiandad sin fisuras, que revalida los cuatro concilios precedentes trazando una estrecha solución de continuidad con ellos. Estos son el CONCILIO DE ÉFESO del año 431: que convocado por el Papa San Celestino I y presidido por el Patriarca Cirilo de Alejandría, el Concilio condenó la herejía cristológica y mariológica de Nestorio y proclamó la maternidad divina de María, La Theotokos. El símbolo de Efeso precisa que las dos naturalezas, humana y divina de Cristo, están unidas sin confusión y por lo tanto María es verdaderamente “Madre de Dios”. El CONCILIO DE CALCEDONIA del año 451: que bajo la autoridad del Papa San León I el Magno, este Concilio trató de las herejías de quienes negaban a Jesucristo las naturaleza divina o la humana o las confundían —es decir, el Nestorianismo— El CONCILIO II DE CONSTANTINOPLA del año 553: convocado por la autoridad del Papa Virgilio que confirma la doctrina de los concilios anteriores sobre la Trinidad, la

-del 24 de septiembre al 23 de octubre de 787-, convocado por Irene, regente del emperador romano de oriente, Constantino VI, y presidido por el Patriarca de Constantinopla, Tarasio y ratificado por el papa Adriano I; confirmó el uso de iconos como genuina expresión de la fe cristiana, regulándose la veneración de las imágenes sagradas.

²⁷¹ **Adriano I.** (¿? –795). Papa n.º 95 de la Iglesia católica de 772 a 795. Su pontificado, uno de los más largos de la historia, se inicia teniendo que hacer frente a la invasión del rey lombardo Desiderio, para lo cual pidió, como su antecesor Esteban II, ayuda al rey de los francos, el recién coronado Carlomagno. Durante su pontificado, Irene, madre del emperador Constantino VI convocó el VII Concilio Ecuménico que se celebró en Nicea en 787 y que bajo la presidencia de los legados papales restableció el culto de la imágenes condenando la iconoclasia y excomulgando a sus seguidores con lo que se puso fin a la 1ª crisis iconoclasta iniciada por el emperador León III el Isaurio, en 726.

²⁷² Ver Carta del papa Adriano a Constantino y Teodora en MANSI XII, 1056-1072. puede verse otra versión latina en el tomo XIII, C. 527-535. Ver GRABAR, André. *La Iconoclasia Bizantina*. Madrid: Akal, 1998. Ver también CASÁS OTERO, Jesús. *Estética y Culto Iconográfico*. Madrid: BAC, 2003, pp. 232-234.

²⁷³ *Ibíd.*, p. 235.

divinidad de Jesucristo y maternidad divina de María. Condenó el Monofisismo. Y finalmente el CONCILIO III DE CONSTANTINOPLA del año 680-681: en que el Papa San Agatón, condenó solemnemente la herejía de quienes admitían en Cristo una sola voluntad –es decir, los monotelitas. Por tanto el CONCILIO II DE NICEA además de plantear cuestiones teológicas de relevancia, precisa el tema de las imágenes, pues tenía grandes implicancias en la vida devocional de los cristianos y en la validación y concordancia con las temáticas discutidas en los anteriores concilios²⁷⁴: *“A esto, la tradición ortodoxa opone su propia teología del icono, que fundamenta sobre la comprensión correcta del dogma cristológico, en conformidad, sobre todo, con la definición dogmática del IV Concilio ecuménico de Calcedonia para las representaciones del Señor y de los diversos momentos de su vida en que aparece en su gloria teofánica”*²⁷⁵.

A la luz de éste Concilio, la tradición confirmaba y enseñaba el verdadero valor teológico de la expresión estética de la encarnación divina colocando de ese modo a *“la imagen al servicio de la economía de Dios”*²⁷⁶, es decir, se le otorgaba al icono un destino concreto en la realidad de lo que es verdaderamente trascendente en las relaciones entre el hombre y Dios; de allí el reconocimiento de la finalidad espiritual de la imagen en la vida cristiana como biblia de los iletrados, a pesar de que creemos que esta afirmación es absolutamente insuficiente todavía. El patriarca Dimitrios aclara sí que la tradición ortodoxa va aún más allá, pues la persona representada en el icono es un ser que pertenece a la naturaleza pero que ya no le está sometido a ésta, pues si bien el icono representa a la persona sagrada, no lo hace en sus meras proporciones naturales o simplemente como una simple expresión simbólica en vez de su semblanza humana, sino que lo representa en su dimensión gloriosa y celestial.

Esto habría de presentar una complejidad superlativa para la pragmática y aún rudimentaria visión occidental general de la época, pues la comprensión de que la tradición ortodoxa:

Declara que a través del icono es la manifestación de la presencia y de la hipóstasis²⁷⁷ divina lo que se desvela, y son dejados de lado o en penumbra todos

²⁷⁴ Cfr. TANNER, Norman P. *Los Concilios de la Iglesia*. Madrid: BAC, 2003, pp. 46-48

²⁷⁵ Op. Cit. Patriarca Dimitrios de Constantinopla, p.9

²⁷⁶ *Ibíd.*, p. 10

²⁷⁷ **Hipóstasis**: Hipóstasis hace referencia a un término de origen griego usado a menudo como equivalente de ser o sustancia, pero reforzando su sentido. Puede traducirse como "ser de un modo verdadero", "ser de un modo real" o

*los detalles exteriores que caen bajo los sentidos. De todos los detalles, la imagen sólo conserva lo que es estrictamente necesario para reconocer la historicidad de un hecho o de la dimensión espiritual de la persona de un santo. Y eso en unos datos purificados del todo y desmaterializados, que pertenecen a la esfera celestial más que al ambiente natural*²⁷⁸.

Es aquí donde cobra toda la relevancia la rotunda afirmación de Cristo: *"El que me ha visto a mí, ha visto al Padre"*²⁷⁹, pues explicita que ambas naturalezas unidas -divina y humana- en la única hipóstasis del Señor nos *"ofrecen la imagen única del Dios-Hombre Jesús, una imagen que expresa a Dios mismo, aunque Éste sea del todo inconcebible e indescriptible"*²⁸⁰. Si es en el Verbo de Dios en quien *"reside toda la plenitud de la divinidad corporalmente"*²⁸¹, también será el mismo Verbo el que tomará la forma arquitectónica, como *Ars Magna*, es decir como arte mayor de construir, elevándose y culminado en el sagrado edificio del templo, como expresión visible y escenario máximo de la sinaxis²⁸² eucarística, donde *"el Verbo constituye la santa liturgia"*²⁸³. El patriarca Dimitrios afirma incluso que *"este Verbo se ofrece místicamente a la contemplación y a la teología de la vista bajo la forma del icono único y unificado de Cristo, del que la Iglesia ha conservado intacta la memoria, y que para Dionisio Areopagita es el icono apofático"*²⁸⁴ del Señor, *la forma de las formas, la forma de lo inaccesible*²⁸⁵.

también "verdadera realidad". Por persona -o hipóstasis- designamos al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo en cuanto le es propio a cada uno de ellos. Con esos nombres no designamos entidades distintas, sino relaciones entre los tres. Decimos, por tanto, que "uno es el Padre, otro es el Hijo y otro el Espíritu Santo", pero no "una cosa es el Padre, otra cosa es el Hijo, y otra cosa el Espíritu Santo". Por tanto, el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo son Personas distintas dentro de la Trinidad, sin ser tres dioses distintos.

²⁷⁸ Op. Cit. Patriarca Dimitrios de Constantinopla, p.10.

²⁷⁹ Jn 14,9.

²⁸⁰ Op. Cit. Patriarca Dimitrios de Constantinopla, p.12.

²⁸¹ Col. 2,9.

²⁸² Como en el Antiguo Testamento el santuario móvil del desierto era llamado "tienda del Encuentro", es decir, del encuentro entre Dios y su pueblo y de los hermanos de fe entre sí, la antigua tradición cristiana ha llamado "sinaxis", o sea "reunión", a la celebración eucarística. En ella "se revela la naturaleza profunda de la Iglesia, comunidad de los convocados a la sinaxis para celebrar el don de Aquel que es oferente y ofrenda: estos, al participar en los sagrados misterios, llegan a ser "consanguíneos" de Cristo, anticipando la experiencia de la divinización en el vínculo, ya inseparable, que une en Cristo divinidad y humanidad" (*Oriente lumen*, 10). Véase en Catequesis sobre la Eucaristía en la Audiencia General, S.S. Juan Pablo II del día 18 de octubre, 2000 en <http://www.aciprensa.com/Oracion/papa1.htm>.

²⁸³ Op. Cit. Patriarca Dimitrios de Constantinopla, p.11.

²⁸⁴ La palabra **apofatismo** se deriva del verbo *apofasko* = *apófemo*, que significa "negar". Ordinariamente se refiere a la teología por *"teología apofática"* se entiende aquella vía teológica que procede por medio de negaciones, negándose progresivamente a referir a Dios los atributos sacados del mundo sensible e inteligible, a fin de acercarse a Dios -que está más allá de todas las cosas creadas y de todos los conocimientos relativos a ellas-, trascendiendo todo conocimiento y todo concepto. Los teólogos bizantinos basan su doctrina de la visión de Dios en algunos textos bíblicos que pasarían a ser clásicos en este género de literatura. El primer pasaje es el del Éxodo (33,20,23), donde Dios dice a Moisés: *«No podrás ver mi cara, porque quien la ve no sigue vivo»*. Dios hace pasar su gloria mientras cubre con su mano a Moisés, que permanece oculto en un agujero de la roca; cuando Dios levanta su mano, Moisés lo ve de espaldas, sin haber podido ver su cara. Los textos del Nuevo Testamento son todavía más explícitos en sentido negativo. Así Pablo dice de Dios que *«es el único que posee la inmortalidad y habita una luz inaccesible, a quien ningún hombre ha visto ni*

Aquí está muy claro que el espíritu contenido en la imagen no es para nada el prestar atención al ropaje puramente exterior con que se reviste la forma sacra, es más, declara un repudio a su envoltura naturalista, pues esta tendería a sofocar al espíritu. Si bien la recepción de este concilio fue lenta en Oriente, entenderemos que en Europa no fue nada fácil de asimilar debido al hábito mental del mundo alto medieval occidental. Por eso habrían de pasar cerca de cien años hasta la verdadera ratificación de este concilio y un acatamiento general de sus decisiones. Creemos que es, precisamente, en la cristalización de estas controversias donde se irá fraguando y sedimentando lentamente la concepción estética que alcanzará la cumbre metafísica y teológica que dominará el final del período románico y las primeras fases del arte gótico.

Pero, aún cuando Occidente no abordara vitalmente esta controversia aún, lo que intentamos reafirmar aquí es que si existió una completa sinergia y común unión entre Oriente y Occidente, al presentar un frente común derivado de la profunda participación de una única fe, acerca del culto de las imágenes. Siempre Roma estuvo al lado de los iconódulos, apoyando decididamente a estos defensores de las imágenes, ora llamando el papa Gregorio II al patriarca Germán "*hermano y campeón de la Iglesia*" ora condenado pseudos concilios, ora excomulgando emperadores. Pues las máximas autoridades religiosas comprendían que el fundamento primordial del culto a las imágenes pasaba centralmente por la comprensión cabal del misterio de la Encarnación: "*si el Señor no se ha encarnado, no se represente su imagen según la carne. Pero puesto que se ha encarnado es justo representar la forma humana que nos recuerda su abajamiento y nos conduce como de la mano del misterio de la redención*"²⁸⁶ con ello oponiéndose frontal y decididamente a los argumentos iconoclastas del emperador, llegando el 731 a ordenar un Concilio en Roma para promulgar un edicto de excomunión a todo aquel que adhiriera a las políticas iconoclastas de éste.

puede ver" (1 Tim 6,16). Juan afirma: «*Nadie ha visto jamás a Dios*» (1 Jn 4,12). Esta misma expresión se encuentra en el evangelio con el añadido: «el Hijo único, que es Dios y que está en el seno del Padre, nos lo ha dado a conocer» (Jn 1,18). Por tanto, el hombre nada puede decir, ni positiva ni negativamente, sobre la esencia de Dios ni sobre sus «*energías*» (a través de las cuales él es inmanente al mundo y podemos «*comprenderle*»), ya que Dios todo lo trasciende. Ni siquiera se le puede aplicar el concepto de «*ser*». En Dios -dice Gregorio Palamás- habría que hablar de una «*sobre-realidad*». Esta teología, llamada «*apofática*» aparece recientemente como un aspecto característico del pensamiento ortodoxo (Vladimir Lossky). Así, pues, el conocimiento de Dios no es una acción del entendimiento, sino del corazón. El conocimiento de Dios presupone la purificación del pecado, la virtud y, sobre todo, el amor; es una realidad mística.

²⁸⁵ Ibid. p. 11.

²⁸⁶ Carta de Gregorio II al emperador Leon III el Isáurico en 717 citada por FRANQUESA, Adalbert M. en "*El II Concilio de Nicea y el icono*" en AA. VV. *Los Iconos: Historia. Teología,. Espiritualidad*. Barcelona: Centro de Pastoral Litúrgica, 2002, p. 38.

Es en la posesión de ese mismo espíritu que los delegados papales ante el Concilio II de Nicea, reunidos junto a todos los altos representantes de las sedes orientales y más de trescientos cincuenta obispos, condenaron el pseudo concilio de Hieria y restablecieron el culto a las santas imágenes. Se demostraba así la profunda comunión, unicidad y sinergia de la Iglesia Católica hacia fines del s. VIII que decidía expresar su voluntad de marchar en una sola dirección. Dentro de esto, es de primerísima importancia la sesión VI de Nicea II, donde se disipan las dudas cristológicas alimentadas a lo largo de los siglos por diversas corrientes heréticas, internas -como el arrianismo, nestorianismo, monofisismo, monotelismo y la iconoclastia- y externas -como el maniqueísmo o el aniconismo judaico e islámico-, sesión donde se afirma:

Si bien la Iglesia católica representa a Cristo con la pintura en su forma humana, no separa su carne de la divinidad que ha ella se le ha unido; al contrario, cree que la carne está deificada y la confiesa una con la divinidad, de acuerdo con la enseñanza de san Gregorio el Teólogo y con la verdad (...), peor no priva con esto a esa carne de su divinidad. Así como el que representa a un hombre con la pintura no lo hace por ello inanimado, sino que el hombre, por el contrario, permanece animado y a la imagen se le llama su retrato a causa de su parecido, así cuando hacemos el icono del Señor confesamos su carne deificada y reconocemos en el icono solamente una imagen que representa una semejanza del prototipo. Por eso recibe su nombre; únicamente en esto participa de él, y por eso es venerable y santa²⁸⁷.

En síntesis, lo que este extracto del Concilio dice es que al representar la imagen de Cristo, no se exceptúan los otros elementos que su divinidad comporta, y que siguiendo a san Juan Damasceno, la imagen es meritoria de veneración por la similitud garantizada por el prototipo. La sesión VII se abocará a las definiciones teóricas, que será considerada como la doctrina tradicional acerca de las imágenes, que se estructurará en tres secciones: *I. Definiciones, II. Pruebas y III. Sanciones*, apelando a la *traditio*, a la *patrística* y a la *inspiratio* del Espíritu Santo sobre esos temas, declarando lo que es *doctrina de fe* –exposición de las santas imágenes en los templos- apelando a la *tradición* –manteniendo al enseñanza de los santos Padres, conforme a la Revelación- y concluye señalando los *anatematas* –a quien se atreva a pensar o enseñar algo distinto, “inventar novedades, o rechazar algunas de las cosas consagradas a la Iglesia: el evangelio o la figura de la cruz, o la pintura de una imagen, o una santa reliquia de un mártir”²⁸⁸. Con ello la profesión de fe con respecto a las imágenes quedaba parcialmente resuelta hasta los próximos rebrotes iconoclastas del año 815 al 843.

²⁸⁷ Concilio II de Nicea. Sexta sesión en **MANSI** XII, 344

²⁸⁸ Op. Cit. Concilio II de Nicea. Séptima sesión en **MANSI** XIII, 378 Css; Dz 304.

I. 2.2 LA DEFINICIÓN DE LA DOCTRINA ECLESIAL SOBRE LAS IMÁGENES SAGRADAS.

El año 843, el 11 de Marzo, en solemne celebración realizada en Santa Sofía, con la presencia de la emperatriz Teodora y el Patriarca Metodio, se proclama el triunfo definitivo de la recta doctrina del concilio de Nicea. Esta fecha del 11 de Marzo todavía se celebra en Oriente como la "fiesta de la ortodoxia", cuando, aún en nuestros días, en todos los templos ortodoxos, se cantan las odas del mártir Teófanos Graptos, algunos de cuyos versos dicen así *"Guardando las leyes de la Iglesia patria, pintamos íconos y los veneramos con boca, corazón y alma, elevando todo su honor y veneración a Jesucristo, el Prototipo. Tu santa casa, iluminada con los rayos de la luz espiritual, cobija y santifica con la nube del Espíritu Santo a todos los fieles que exclaman ¡Benedicid al Señor todas las obras!"*²⁸⁹. En lo que respecta a los íconos no se trataba solo de preservar venerables costumbres u obras de arte o formas de devoción; se jugaba la mismísima verdad de la encarnación: Jesús, verdadero Dios y verdadero hombre:

Como hombre perfecto, plena imagen de Dios, ícono de Dios, como dice San Pablo. Todo lo que sabemos del Dios invisible, podemos leerlo en el rostro visible de Jesús. María ha prestado a Dios la paleta de colores de su vientre para pintar entre nosotros el amabilísimo semblante de Jesús. Condenar las imágenes era como negar la encarnación, despreciar la materia, la creación, aspirar a una espiritualidad maniquea, gnóstica.

La Ortodoxia, místicamente, es la más refractaria a toda imaginación, a toda representación figurativa, visual o auditiva, y al mismo tiempo ha creado el culto del icono, se ha rodeado de imágenes, ha construido lo visible de la Iglesia. Es que el icono «santifica los ojos de los que lo ven y eleva su inteligencia a la teognosis».²⁸¹ Por medio de la Teología de los símbolos, eleva hacia una presencia sin forma y sin imagen. El icono proviene de la encarnación y remonta al Dios inmaterial. La naturaleza se muestra —y aquí está toda la enseñanza iconosófica— desmaterializada, «descosificada», pero no irrealizada.

La mística oriental es anti-visionaria y declara que toda contemplación imaginativa (método voluntarista e imaginativo de la meditación) es «señuelo del demonio», que engaña la mente con la ilusión de «circunscribir la divinidad en las figuras y en las formas». La contemplación ascética es inteligible y sobre-inteligible. Por encima del discurso y de la visión se coloca la iluminación divino modo, invisible, inaudible, e indecible. El conocimiento por desconocimiento se lanza en la luz de la proximidad sin forma. La «contemplación circular» atrae el alma al corazón. El éntasis coincide con el éxtasis. La visión del mundo como icono de lo celeste conduce al conocimiento apofático de la Trinidad, a la Teología, en el sentido de los Padres de la Iglesia²⁹⁰.

²⁸⁹ GRAPTOS, Teófanos. **Canon de los Maitines** (+845), acérrimo defensor de los iconos en la época iconoclasta.

²⁹⁰ Ver documentos de ICERGUA. Iglesia católica ecuménica renovada en Guatemala, sobre los Iconos en **Ef 1 – Et 1: DOCUMENTO 08**. Espiritualidad ortodoxa. Cap. 1. Fundamentos de la espiritualidad ortodoxa. 1.1. *Antropología de la*

Base de la doctrina para la veneración de las imágenes fue -como hemos insistido- la teología del rehabilitado Juan Damasceno que expuso con vital convicción que las imágenes eran como «sermones silenciosos» o como «*libros para los iletrados*»²⁹¹. Así es que «*el concilio confirmó la doctrina de san Juan Damasceno y puso los cimientos no sólo del culto a las imágenes, sino también de una estética cristiana*»²⁹²

*Juan Damasceno fue también uno de los primeros en distinguir entre el culto público y privado de los cristianos, entre la adoración (latreia) y la veneración (proskynesis): la primera sólo puede dirigirse a Dios, sumamente espiritual, la segunda en cambio puede utilizar una imagen para dirigirse a aquel que es representado por ella. Obviamente, el Santo no puede en ningún caso ser identificado con la materia de la que está compuesto el icono. Esta distinción se reveló en seguida muy importante para responder de modo cristiano a aquellos que pretendían como universal y perenne la observancia de la severa prohibición del Antiguo Testamento sobre la utilización cultural de las imágenes.*²⁹³

De este modo en el crucial Concilio II de Nicea, los Padres hicieron profesión de fe ratificando el Símbolo Constantinopolitano y volviendo a condenar a todos los heresiarcas. El decreto sobre las imágenes dice en sus cánones que:

600 Dz 302 [I. Definición.].*...Entrando, como si dijéramos, por el camino real, siguiendo la enseñanza divinamente inspirada de nuestros Santos Padres, y la tradición de la Iglesia Católica -- pues reconocemos que ella pertenece al Espíritu Santo, que en ella habita --, definimos con toda exactitud y cuidado que de modo semejante a la imagen de la preciosa y vivificante cruz han de exponerse las sagradas y santas imágenes, tanto las pintadas como las de mosaico y de otra materia conveniente, en las santas iglesias de Dios, en los sagrados vasos y ornamentos, en las paredes y cuadros, en las casas y caminos, las de nuestro Señor y Dios y Salvador Jesucristo, de la Inmaculada Señora nuestra la santa Madre de Dios, de los preciosos ángeles y de todos los varones santos y venerables.*

601 *Porque cuanto más se las contempla en una reproducción figurada, tanto más los que las miran se sienten estimulados al recuerdo y afición de los representados, a besarlas y a rendirles el homenaje de la veneración, aunque sin testificarle la adoración (latría), la cual compete sólo a la naturaleza divina: de manera que a ellas (las imágenes) como a la figura de la preciosa y vivificante cruz, a los santos evangelios y a los demás objetos sagrados de culto, les corresponde el honor del incienso y de las luces, según la piadosa costumbre de los mayores, ya que el honor*

deificación en <http://www.icergua.org/latam/pdf/09-primersemestre/09-02-5-6-ef1-et1/doc08.pdf>, consultado en enero de 2011.

²⁹¹ Ver Op. Cit. DAMASCENO, Juan "Lo que es un libro para los que saben leer, eso son las imágenes para los analfabetos. Lo que la palabra obra por el oído, lo obra la imagen por la vista. Las santas imágenes son un memorial de las obras divinas". En **Defensa de los iconos**, Discurso I, 17 (P.G. XCIV, 1248).

²⁹² Op. Cit., PLAZAOLA, Juan. **La Iglesia y el Arte**, p. 82, y ver también en **Historia del Arte Cristiano**, p. 56

²⁹³ Op. Cit. BENEDICTO XVI. **La figura de san Juan Damasceno**.

*tributado a la imagen se refiere al representado en ella, y quien venera una imagen venera a la persona en ella representada».*²⁹⁴

Aquí la idea subyacente central es la idea de veneración *-proskynesis timetiké-*, de las santas imágenes, “*porque el honor de la imagen, se dirige al original*”²⁹⁵ y no la adoración *-latría-* que sería la desviación iconólatra, pues esta distinción no siempre había sido precisa y técnica en su sentido. Esa veneración patrocinada a las imágenes admitía tres manifestaciones legítimas, según este concilio: los besos, las luces y el incienso, manifestaciones que siguen estando muy en uso, sobre todo en Oriente, tanto católico como ortodoxo. El decreto, además, excomulgaba a los que enseñasen lo contrario y condenasen el culto tradicional de las imágenes. Lo importante es que esta larga confrontación obligó a la depuración y aclaraciones semánticas que serían sustanciales para que el arte cristiano alcanzara su madurez y pleno vigor.

El papa Adriano I aceptó el Concilio y sus resultados sólo el año 794. Este retraso se debió a la esperanza que abrigaba el Papa de que entretanto el Emperador y Patriarca bizantinos restituyeran a la sede romana algunos territorios que antes le habían pertenecido. Los francos se mostraron reacios en admitir los decretos del Concilio a favor de las imágenes. Jugaron en esto razones políticas y quizá también defectos de traducción y dificultades de la idiosincrasia franca. En el Oriente, donde se recrudeció de nuevo la política iconoclasta, sólo el año 842 quedaron ya definitivamente aceptadas las decisiones del II Concilio Niceno.

Los modelos fueron considerados fieles a los prototipos, a la realidad histórica, y por lo tanto, inalterables. Para comprender en hondura el verdadero y riquísimo contenido de un icono, debemos conocer sus significados más profundos y entender la articulación de este lenguaje iconográfico, y como ya advertimos, al contemplar un icono, no podemos quedarnos en su mera apreciación estética o dimensión artística, que sin duda es muy valiosa, sino que debemos entenderlos como un alcance del extraordinario dinamismo proyectivo producto de una profunda reflexión teológica y espiritual, donde los iconos tienen su concreción en la vida religiosa, litúrgica e incluso cotidiana de los fieles y de quienes los producen²⁹⁶.

²⁹⁴ CONCILIO II DE NICEA. VII ecuménico (contra los iconoclastas). **Definición sobre las sagradas imágenes y la tradición** (1) Sesión VII, Denzinger- Sch. 600-601. Msi XIII 378 C ss; Hrd IV 455 A s. Cfr. cf. Hfl III 472 ss; Bar(Th) ad 787, 1 ss [13, 195 ss]. Documento completo en <http://www.clerus.org/bibliaclerusonline/es/bvk.htm#ber>

²⁹⁵ Cf. S. BASIL., De spiritu Sancto 18, 45 [PG 32, 149 C]

²⁹⁶ Ver Op. Cit. LEÓN, Cristián, pp. 80-91.

La destrucción casi total de la producción de iconos en la Iglesia Ortodoxa, sobre todo bizantina, hacen que hoy la expresión más elaborada y abundante sea la de los iconos rusos; donde podemos afirmar que reproducen la composición bizantina, y queda asegurada su originalidad por estar desprovisto de expresión y narración, desligado de la vida y de la realidad terrena o sensible. Se sostiene a menudo su carácter aristocrático; su idealismo impenetrable y “abierto a la contemplación del milagro”, en palabras del autor *Nikodim Pavlovich*²⁹⁷. Todos los elementos de un icono están idealizados: rostros, cuerpos, arquitecturas y paisajes; a fin de hacer visible aquella realidad de orden suprasensible. Este arte sagrado es tal porque actúa de vehículo para la adoración del Dios encarnado, es tal porque un auténtico arte sacro responde a un problema de forma, no de tema: su línea y su diseño están asegurados por la tradición, donde la selección y mezcla de colores pertenecen al iconógrafo, de acuerdo a prescripciones especiales, donde el color brillante de sus íconos y la sugerente belleza de sombras son su primordial fortaleza, donde sólo un ojo aguzado podría distinguir las diferentes escuelas y talleres, pero que manteniendo idéntico espíritu, permiten que la honra con la que es venerada la imagen pase al prototipo, según las enseñanzas del apologeta *Juan Damasceno* y *Teodoro Estudita* durante el s. VIII.

Así, la tradición oriental nos enseña el valor teológico de la expresión estética de la encarnación divina, poniendo así la imagen al servicio de la economía de Dios, según el Patriarca de Constantinopla, *Dimitrios I*. Así como el teólogo expresa estas verdades de orden trascendente a través del pensamiento, el iconógrafo, a través de su arte, expresa la Verdad viviente, la revelación que posee la Iglesia en forma de sus tradiciones, en palabras del padre *Daniel Rousseau*. El Patriarca *Dimitrios* nos enseña que el icono representa a la persona sagrada, pero no en sus proporciones naturales o meramente en una expresión simbólica que nos transfiere a su semblanza humana, sino que en su dimensión gloriosa y celestial. Para ello el ojo del iconógrafo debe transitar a través de los heterogéneos caminos de la ascesis, penetrando en el sublime “ayuno de los ojos” y tendiendo a armonizar totalmente con la contemplación del componente trascendente tal como es revelado a la Iglesia en la dimensión del espíritu. Por ello, el sentido que tiene pintar un icono, como forma profunda de oración y meditación, debe ser realizado en

²⁹⁷ PAVLOVICH KONDAKOV, Nikodim. *Iconos*. Londres: Siroco, 2006, p. 14

ayuno y en estado de gracia por parte del iconógrafo, iniciándose y terminando con una oración de alabanza a Dios²⁹⁸.

Esto sería lo opuesto a lo que pasa en la tradición occidental, donde percibimos y apreciamos una diferenciación y distancia entre el espíritu y la materia, pues este arte religioso no se diferencia en nada del arte profano. Las formas son las mismas y los sentimientos piadosos y devocionales del artista, cuando los hay, son absolutamente insuficientes para hacerlo sacro. Un arte alcanza esa sacralidad cuando una visión espiritual se encarna en las formas, y cuando éstas proyectan un fiel reflejo de esa visión. El lúcido escritor Michel Quenot nos advierte: *“¡Qué contraste con el arte religioso occidental que se queda en la superficie de las cosas y se basa en modelos vivos para reproducir a Cristo y a su Madre!”*, degradando la naturaleza divina del Verbo Encarnado y reduciéndola a su pura humanidad. El mundo bizantino logró armonizar estos dos elementos, espíritu y materia, en la inteligencia, cosa que caracterizó la particular dialéctica de la espiritualidad ortodoxa y encontró en el icono su expresión artística más inspirada y perfecta. El apóstol san Pablo formula elocuentemente el soporte cristológico del icono: *“Cristo es la imagen visible –eikón- del Dios invisible”*²⁹⁹.

Por tanto debemos entender que la iconografía ortodoxa es esencialmente un arte teológico, ya que es visión y conocimiento de Dios. Teología y arte por separado no sabrían como crear un icono, es esencial la fusión íntima de ambos: *“Esta teología de formas y colores, fundada en la Encarnación, de la que es recuerdo constante, se añade por su rico contenido a otras formas teológicas. El icono que vive de la Tradición permite el retorno a los orígenes. Y así como la decadencia espiritual coincidió en su tiempo con el rápido declive del icono, la actual renovación constatada en distintos lugares, a menudo va también fuertemente unida al icono”*³⁰⁰.

Como conclusiones parciales podemos afirmar que la imagen revelada de Cristo supuso para la Cristiandad, la superación de la dialéctica de verdadero Dios y verdadero Hombre, sino que la armonización de ambos polos en su unidad, además de poner en evidencia –a través de la imagen- dicha unión. Por otro lado la crisis iconoclasta que había devastado a Oriente, supuso en el campo de la iconografía *“la consecuencia de una*

²⁹⁸ Ver Op. Cit. Dimitrios I, *“Encíclica sobre la Teología y Espiritualidad del Icono”*, en AA. VV. *Los Iconos: Historia. Teología. Espiritualidad*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2002, pp. 5-20

²⁹⁹ Col. 1, 15

³⁰⁰ Op. Cit. QUENOT, Michel, p. 205

*polivalencia de la imagen, en este caso artística, para expresar, en su forma perecedera, la naturaleza y la gracia, lo humano y lo divino, la inmanencia y la trascendencia de Dios en Cristo. Frente a los que negaban esta posibilidad, Juan Damasceno, Germán, Nicéforo y Teodoro Estudita defendieron y justificaron teológicamente esa posibilidad*³⁰¹.

Sobre el fondo dogmático del Concilio II de Nicea se legitima –junto a la prédica e interpretación de la palabra- el culto y veneración de las imágenes, consecuentemente con la condena del iconoclasmo. El fundamento central es el que *“el misterio de la Encarnación por el que Dios, tomando una forma humana y susceptible de ser artísticamente representada nos liberó de la idolatría y del pecado”*³⁰². El Concilio especifica las imágenes que han de recibir veneración honrosa –*proskinesis timetike*– como son las imágenes de Jesucristo, de su santa Madre, de los ángeles y de los santos, distinguiéndola específicamente del culto de *latría*, que únicamente se reserva a la divinidad. Es preciso reconocer que junto a la decisiva carta del papa Adriano, la firme convicción del patriarca Tarasio evitó la desviación por la afición milagrera y legendaria de las imágenes, propugnada por ciertos prelados presentes en dicho Concilio.

Estas conclusiones del magisterio eclesiásticos serán sustantivas para la vida y futuro de la cristiandad, pues *“no es norma constitutiva de la fe, sino directiva en relación con la palabra recibida por la tradición”*,³⁰³ pues la Iglesia posee el carisma y la autoridad que le permite examinar que costumbres y verdades han de estar conformes a la Palabra revelada. Esta línea argumentativa va a permitir a las imágenes ser introducidas dentro del misterio teológico de la Trinidad y de la Encarnación, integrando –y no aislando- el sustantivo tema de la iconografía cristiana dentro del conjunto de la Revelación. Como contraparte –y a pena de dejar el tema mínimamente esbozado-, sólo nos resta decir que Urs von Balthasar estima que los argumentos expresados por los iconófilos son insuficientes y difíciles de sostener frente al potente argumento iconoclasta del emperador Constantino V que *“le deja a uno francamente pensativo”*³⁰⁴. En todo caso este teólogo lo afirma a fin de subrayar la necesidad de una continua actitud de vigilancia, a fin de evitar la reducción de la belleza trascendental a una mera belleza natural e intramundana.

³⁰¹ Óp. Cit. CASÁS OTERO, Jesús, p. 241.

³⁰² *Ibíd.*, p.241

³⁰³ *Ibíd.*, p.241

³⁰⁴ VON BALTHASAR, Hans Urs., *Gloria: una Estética Teológica*. Tomo 1. Madrid: Encuentro, 1985, pp. 41-42

I. 2.3 LA INCOMPREENSIÓN DE LAS IMÁGENES EN OCCIDENTE.

Una vez definida la doctrina sobre el culto a las imágenes en el Concilio II de Nicea, pareciese que todas las diferencias hubiesen quedado zanjadas y la dialéctica, al fin, superada. Sin embargo surgirán, como hemos revisado, nuevas persecuciones en Oriente y una grave incomprensión en Occidente, con respecto a las imágenes, que quisiéramos analizar brevemente en este epígrafe, pues creemos que a partir de esa incomprensión, se definirá por varios siglos, y en gran medida la actitud que pervive hasta hoy, con respecto a su función y alcances. Lo sabemos por el tipo de imágenes distintas sustancialmente, desarrolladas en ambas latitudes de la Cristiandad, que analizaremos en el epígrafe siguiente.

Es precisamente bajo el imperio carolingio de Carlomagno, durante la época prerrománica en Occidente, que tomará un rumbo diferente –no sólo en el ámbito político– con el imperio bizantino, que se ha suscrito a los contenidos de Nicea elaborados por una Cristiandad, al parecer, unida, sino que diferencias estéticas y teológicas marcharán por vías diferentes. Esto lo demuestran las consecuencias traumáticas de los famosos “libri carolini”, que es una refutación sistemática de las liberaciones nicenas, encargada por el propio Carlos a sus teólogos, que él mismo respaldó como si fuera obra suya, y que determinará prácticamente, la desaparición del culto a las imágenes en Europa, y que demorará siglos en recuperarse. Dice Gervais Dumeige que *“Carlomagno, colocando a un mismo nivel el poder de sus tropas y la capacidad teológica de sus clérigos y haciendo pagar a las imágenes sus sentimientos contra Bizancio, mal enterado de lo ocurrido en Nicea, se consideró árbitro en el debate griego entre Hieria y Nicea. Así el Concilio de Nicea fue duramente criticado en los «Libros Carolingios»³⁰⁵»³⁰⁶*, pues Occidente tuvo un conocimiento tan imperfecto de este Concilio mediante una copia de los documentos de las actas sinodales que fueron enviados por el papa Adriano I (772-795), y que entendió de modo totalmente erróneo tanto los contenidos como el espíritu del Concilio, pues las traducciones eran muy aproximativas, y probablemente incompletas, por lo que basándose en una mediocre traducción latina de sus actas, que no distinguía entre el

³⁰⁵ Ver en DUMEIGE, Gervais, *Nicée II*. París: de l'Orante, 1979, pp. 154-155.

³⁰⁶ Cfr. Libris Carolini del SIVE *De Caroli Magni Capitulare Imaginibus*, PL, MGH *Leges 2/III, Concilia*. Hannover-Leipzig: Ed. H. Bastgen, 1928 pp. 81-86, 136-156. Son una manifestación de la cultura época carolingia, Fue el trabajo, probablemente, de Teodulfo, entonces obispo de Orleáns. Presentado en nombre del Emperador Carlomagno, documenta una fase del conflicto entre Europa occidental y Bizancio. El autor de los libros Carolingios se involucra en la política de las controversias teológicas sobre el culto de las imágenes, a saber, iconolatría, iconoclasia.

término adoración –“*latría*” en latín “*adoratio*”- y veneración –“*proskinesis timetike*” en latín “*veneratio*”-, ni tampoco entre imagen –“*eikon*”- y culto –“*dulia*”- como honor que se tributa religiosamente a lo que se considera divino o sagrado, los *Capitulare de Imaginibus*, dejando de lado el argumento cristológico que había estado en el centro de la controversia, no concederá a las imágenes más valor que el puramente pedagógico, decorativo e instructivo³⁰⁷:

Su posición quiere ser la del papa San Gregorio: «Ni adorar las imágenes ni romperlas». En realidad, la versión latina de las actas de Nicea que el Papa envió a Carlomagno, y que es la que habían estudiado sus teólogos, oscurecía la distinción esencial que se contiene en el texto conciliar acerca de latría y proskynesis, pues se traducían los dos conceptos por adoratio. Pero la oposición era más profunda y no se explica por el simple defecto de traducción: ellos afirmaban seguir la vía media, las imágenes como elemento pedagógico y de recuerdo, pero sin adoración³⁰⁸.

Si bien se desconoce al traductor del griego al latín, sin embargo, un siglo más tarde dichas traducciones serán valoradas como el producto mediocre de “*un pésimo autor que no sabía bien ni latín ni griego; e incluso había trastocado gravemente el pensamiento original*”³⁰⁹. El papa Adriano I había mantenido a Carlomagno al margen de las negociaciones durante el Concilio, y éste quiso hacer un golpe de autoridad, que le confirmara como el sacro emperador del naciente imperio romano germánico frente a la cristiandad, y por tanto un par frente al emperador bizantino, con la gravedad que en ese momento había sido una emperatriz subrogante la que había reunido el Concilio.

En honor a la verdad debemos decir que, en esta toma de postura, intervienen elementos de polémica antibizantina, como motivos eclesiológicos (rechazo de la pentarquía de los patriarcados) y políticos (el intento de afirmar el liderazgo de los francos con respecto a todos los cristianos). A partir del concilio de Fráncfort de 794, los francos, en dificultades políticas, moderaron sus posiciones³¹⁰.

De este modo, el redactor, sin una verdadera comprensión de la teología nicena, atribuyó a las imágenes un valor puramente didáctico, que rechazaba tanto la tesis de los iconófilos de la veneración –mal entendida en Occidente por adoración-, como la tesis de

³⁰⁷ Ver Op. Cit. FRANQUESA M., Adalbert, pp. 45 a 47.

³⁰⁸ “La controversia sobre las imágenes y los Libros carolinos” en *Historia de la Iglesia época medieval*. I Parte: s. VII-IX, Capítulo X *Discusiones Teológicas bajo Carlomagno* en. http://www.mercaba.org/fichas/iglesia/ht/2-10_capitulo.htm

³⁰⁹ Cfr. FLICHE, Agustín y MARTIN, Victor. *Historia de la Iglesia: De los orígenes hasta nuestros días*. Valencia: EDICEP, Comercial Editora de Publicaciones, 1974. 30 volúmenes y 2 complementos..Vol. IV, p. 108.

³¹⁰ VELMANS, Tania. *El mundo del Icono: desde los orígenes hasta la caída de Bizancio*. Madrid: San Pablo, 2003, p.36.

los iconoclastas. En esas condiciones la traducción produjo un indudable desconcierto en los círculos doctos de la corte de Aachen, así:

La premisa político-religiosa es que la Iglesia franca, bajo la dirección de Carlomagno, está llamada a defender la pureza de la fe, mientras que la Iglesia bizantina, con una mujer que había usurpado el Imperio, no podía convocar un concilio ecuménico. Los francos juzgan que ni el concilio iconoclasta de Hieria (754) ni el iconódulo II de Nicea (787) han acertado con la verdadera doctrina: el primero, por su vandalismo iconoclasta; el segundo, por su adoración idolátrica a las imágenes³¹¹.

Entonces el emperador se abocó, junto a su círculo de eruditos a preparar una refutación sistemática a la doctrina del Concilio, intentando con ello rechazar el supuesto *error bizantino*, para así establecer una doctrina categórica acerca de la relación entre palabra e imagen. Pero sobre todo, se trataba de traer a debate la candente y permanente cuestión política acerca del rol que habría de desempeñar el emperador en la Iglesia, como sabemos, conflicto recurrente entre Papado e Imperio durante toda la larga Edad Media, y que ahora se acaba de iniciar:

Al analizar las actas conciliares los teólogos de Carlomagno establecieron le discernimiento (distinción que no daba lugar a dudas en las actas originales del Concilio, pero confusa en la traducción) entre la adoratio que sólo conviene a Dios, y la veneratio que se ha de tributar a los santos y a sus reliquias. Pero con respecto a las imágenes, los teólogos de Carlomagno no reconocían ni siquiera la veneratio. Carlomagno envió al papa un memorial, con el título de Capitulare de imaginibus, compuesto en forma de tesis; y así nacieron los escritos conocidos con el nombre de Libri Carolini³¹².

Así mal traducidos estos términos, es lícito pensar que los intelectuales palatinos de Aquisgrán reprocharan a los teólogos de Nicea el querer hacer innovaciones al margen de lo que pudieran pensar o decir todo el conjunto de las demás iglesias locales. De allí que se buscase que el emperador Carlomagno gozase de la misma condición y jerarquía, en cuanto a las materias eclesiásticas, del emperador de Bizancio, pues sólo así – argumentaron- podrían evitarse que se volvieran a repetir los abusos que se acababan de cometer:

¿Cómo iba a permitir que las cuestiones doctrinales fueran decididas por la sola iniciativa de la Iglesia de Oriente? Vistos desde ese ángulo, los Libros Carolinos adquieren una importancia muy particular: redactados expresamente por quien se

³¹¹ Op. Cit., "La controversia sobre las imágenes y los Libros carolinios"

³¹² Op. Cit., CASÁS OTERO, Jesús, p. 352

*erigía en cabeza religiosa de Occidente, querían afirmar las doctrinas de la Iglesia latina y su derecho a ser escuchadas*³¹³.

Entre los eruditos del acorte de Carlomagno en Aquisgrán, destaca la fecunda figura de Alcuino de York³¹⁴, pues su pensamiento estético dominará a la corte carolingia, sintetizándose en dos ejes fundamentales: orden y sobriedad. Y si bien no sabemos hasta qué punto Alcuino compartía el espíritu de reticente adoptado por la iglesia franca por indicación de Carlomagno, contra estos decretos mas traducidos y mal entendidos del Concilio II de Nicea, el estilo de los “*Libri Carolini*” que condenan en nombre del rey los decretos del concilio, da pie a asumir que Alcuino no tuvo parte en la composición de la obra, pero si es necesario afirmar que Occidente nunca tuvo una actitud destructiva hacia las imágenes, ya que al menos se les reconocía su función pedagógica y ornamental: “*En Oriente hay quien destruye y quien adora las imágenes, nosotros, ni las destruimos ni las adoramos*”³¹⁵. Esto definirá el derrotero de la imagen seguido en Occidente, pues se inclinará hacia la función pragmática, desligándose de lo sagrado. No se había comprendido la mística bizantina, ni las especulaciones acerca de la identidad de la imagen con el prototipo, pero se le reconocían consecuencias edificantes, didácticas y decorativas³¹⁶. “*Nosotros no rechazamos en las imágenes nada excepto su adoración, puesto que permitimos las imágenes en las basílicas de los santos, no para ser objeto de culto, sino para perpetuar el recuerdo de los acontecimientos y para adornar las paredes*”³¹⁷.

Más abierto, no obstante, el emperador Carlomagno, siguiendo el derrotero iniciado por el papa san Gregorio a raíz de la carta dirigida al obispo Sereno de Marsella, se circunscribe simplemente a no imponer a cada cristiano, si así no fuese su deseo, el culto a las imágenes, pues en los *Libris Carolini* se afirmará que “*permitimos que se hagan imágenes de los santos, tanto para las iglesias como para fuera de ellas, por amor a Dios y a sus santos; pero de ninguna manera obligamos a su adoración al que no*

³¹³ FLICHE, Agustín y MARTIN, Victor, p. 112

³¹⁴ **Alcuino de York** fue un teólogo, erudito y pedagogo anglosajón, afincado en el Imperio carolingio. Nació hacia el año 735, y falleció el año 804. Fue el brazo derecho de la política educacional del Emperador Carlomagno, y el principal representante del Renacimiento carolingio. Es venerado como santo por la Iglesia anglicana. Es conocido por su texto *Albina de rhetorica* y *De animae ratione ad Eulaliam virginem*, *De virtutibus et vitiis ad Widonem comitem*, *Liber adversus Haeresim Felicis*, *Adversus Felicem libri VII*, *Adversus Elipandum libri IV*, *De fide sanctae et individuae Trinitatis* y *XXVIII quaestiones de Trinitate*. También destacan sus obras litúrgicas *Liber Sacramentorum*, *De Psalmorum usu*, *Officia per ferias*, *De baptismi caeremoniis* y *De confessione peccatorum ad pueros s. Martini*.

³¹⁵ DE YORK, Alcuino, PL 100, 1202.

³¹⁶ Cfr. Op. Cit., CASÁS OTERO, Jesús, p. 352

³¹⁷ *Libri Carolini* III, 16; PL 98, 1197.

quiera; y no permitimos que nadie las rompa o las destruya por su voluntad³¹⁸”. Otro problema lo constituía la verificación de la calidad estética de las aludidas imágenes, pues también presentaba un inconveniente no fácil de resolver –pero si un poco infantil- para los eruditos palatinos:

Como las imágenes se fabrican según el ingenio de los artistas, y unas son hermosas y otras deformes, a veces son bellas y a veces feas, algunas resultan parecidas al modelo y otras diferentes, unas tienen el brillo de lo recién hecho y otras se caen de viejas, debemos preguntarnos cuáles son las que merecen veneración, si las que aparecen como más preciosas o las que aparecen como más viles. Porque, si las que merecen ser honradas son las más preciosas, la honra recaería sobre la labor artística y la calidad del material, no a favor de la devoción³¹⁹.

Esa inquietud occidental estaba garantizada en Bizancio por la lealtad del iconógrafo hacia la «reproducción» y fidelidad a los prototipos. Pero el círculo de intelectuales la corte de Aquisgrán temía que el ignorante, necesitado de imágenes y pinturas para perpetuar al Redentor cayera bajo el influjo de la adoración idolátrica y otras prácticas paganas, que el mismo Carlomagno se había demorado en erradicar en el largo camino de la cristianización de su Imperio. Por eso el hombre culto, que exaltaba las letras por sobre las artes plásticas, porque estas podían explicar lo que acontecía primeramente en los sentidos: “¡Oh adorador de imágenes...! Recorre tú con la vista las pinturas y sus luces, frecuentemos nosotros la divina Escritura. Venera tú los colores artificiales, veneremos nosotros y entendamos los sentidos secretos. Deléitate tú con los cuadros pintados, deleitémonos nosotros con las palabras divinas³²⁰”. Es decir, los intelectuales carolingios intentan no sólo argumentar la tesis de que las palabras valen más que las imágenes, sino que además produce mayor goce estético la palabra hablada o escrita que la contemplación de pinturas o imágenes talladas, pues expresaban mejor las cosas divinas, “pues aunque la pintura te parezca el arte más agradable, no desdeñes ingratamente, por favor, el trabajo de la escritura (...) ya que una letra vale más que la forma vacía de una imagen³²¹”. Pero sin efectuar una opinión crítica, debemos reconocer que por aquella época sólo leía uno de cada mil europeos, por lo que cualquier restricción severa a las imágenes podría haber tenido repercusiones no imaginadas en el Sacro Imperio.

³¹⁸ Ibid., PL 98, 1248.

³¹⁹ Ibid., III, 16; PL 98, 1157.

³²⁰ Ibid., III, 30, PL 98, 1106.

³²¹ MAURO, Rábano. *Carmina* 30, *ad Bonosum*; PL 112, 1608

Pero en todo caso, en el Occidente prerrománico siempre primó una actitud bastante comprensiva hacia esos supuestos «desviacionismos», aunque el autor Gaetano Passarelli afirma que *“no obstante, los libros carolingios tuvieron gran importancia en el desarrollo del arte occidental. A ellos se debe la «desacralización» de las imágenes religiosas, las cuales quedaron reducidas a simples objetos materiales»*³²². No obstante, a decir verdad, las implicaciones no fueron tan dramáticas ni tan extensas en el tiempo, como este autor afirma, pues en el románico florecerá un auténtico arte sacro a la que la feligresía dará un conveniente culto. Eso lo veremos en la segunda parte de esta tesis. Lo que sí es relevante, es que se esclarece el desarrollo del Occidente Cristiano hacia una derivada racionalista, que culminará en el intelectualismo escolástico a partir de fines del siglo XII. Esas tendencias psíquicas encontrarán que los conceptos expresarán de mejor modo los asuntos divinos que el simbolismo inherente al arte sacro. Tal pretendida superioridad se puede encontrar en el *Libri Carolini* donde se expresa que un concepto expresado en un texto escrito puede resemantizar el tema de cualquier arte plástico, reformulándolo sustancialmente:

*Se mostrarán a uno de esos adoradores de imágenes (...) las imágenes de dos hermosas mujeres sin inscripción alguna. Él, menospreciándolas, las aparta, y permite que permanezcan abandonadas en un lugar cualquiera. Alguien le dice: «Una de éstas es la imagen de Santa María, y no debe ser apartada, otra es de Venus, que sí debe ser rechazada». Se vuelve hacia el pintor para preguntarle: «Ya que son tan iguales en todo, cuál de las dos es la imagen de Santa María, y cuál es la de Venus». El pintor pone en una la inscripción de Santa María, y en la otra la inscripción de Venus. Aquella, como tiene la inscripción de la Madre de Dios, es levantada, honrada y besada; ésta, como tiene la inscripción de Venus, es arrojada, rechazada y execrada. Ambas tienen la misma forma, el mismo color, están fabricadas en el mismo material, pero la inscripción las hace muy diferentes*³²³.

Es interesante constatar las enormes proporciones que acarrea el error semántico de la traducción griegas al latín, que es el centro de la confusión que articula la defensa del aniconismo en la corte de Aquisgrán³²⁴. Por otro lado, sus temores debiesen ser infundados, pues en el arte sacro la imagen transmite ontológicamente una cualidad del ser, que sería transmitida y asegurada por esa fidelidad al prototipo que hablamos antes.

³²² PASSARELLI, Gaetano *“Iconoclasia. Historia y Teología”* en Op. Cit., VELMANS, Tania, p. 36.

³²³ Op Cit., Libri Carolini III, 30; PL 98, 1106.

³²⁴ En honor a la verdad, es necesario reconocer que no pocos autores sostienen que tendríamos que preguntarnos si la posición carolingia contra el culto a las imágenes venía únicamente por la distinta versión de las actas del Concilio II de Nicea o, más bien, había una cuestión de fondo. Una lectura atenta de los *Libri Carolini* nos hace intuir que las diferencias entre francos y bizantinos eran muy profundas, de tal manera que la protesta de la Iglesia franca no hubiera sido muy distinta si la traducción de las actas hubiera sido mejor.

Lamentablemente desde el Renacimiento esos temores y aprehensiones fundadas de dichos eruditos, van a encontrar pleno sentido en la modernidad [FIG. 10 y FIG. 11]. Ya se esbozaba el reconocimiento de que la libertad del arte era cosa del artista, pero los contenidos expresados dependían de la preparación intelectual de los teólogos. Por estos motivos ellos irán progresivamente censurando a los artistas que intentaban representar *“no sólo lo que es o pudo ser, sino también lo que no es, ni fue, ni pudo ser”*³²⁵. En todo caso todas estas discusiones ayudarán a la configuración de un arte reglamentado y asegurado por estos mismos teólogos en gran medida, evitando los extravíos de las predisposiciones psíquicas dispersas, ocultas bajo el dinamismo de la irresistible tendencia al cambio desarrollado en Occidente.

Ahora es interesante tener claro que dichos documentos, al parecer, nunca salieron del círculo de Aquisgrán, nunca fueron promulgados por el emperador, y no es del todo claro que el papa Adriano I hubiere recibido alguna copia. De hecho el manuscrito no está completo, pero se cree que está redactado por el obispo Teodulfo, y con algunas anotaciones en los márgenes, que bien pudieran ser de Carlomagno³²⁶. La interrogante que se abre es por qué razón el Emperador no llegaría a publicar estos documentos. Se especula que la declarada y resuelta posición del Papa hacia la aprobación íntegra de las actas del Concilio II de Nicea, inhibió finalmente a Carlomagno de impugnarlo³²⁷.

En el verano del año 794 el emperador Carlomagno convoca a un concilio local en Frankfurt, cuyo principal tema era aclarar la herejía *adopcionista*³²⁸, pero donde también fue tratado el aún candente tema de las imágenes de culto. A pesar de encontrarse

³²⁵ Ibid., III, 23; PL 98, 1161.

³²⁶ “No es del todo claro que Carlomagno hubiera enviado este libro al papa, si bien es curioso que el único manuscrito que ha llegado hasta nuestros días está en el Vaticano (Lat. 7207).(...) Desde 1774 está en la Biblioteca Vaticana; no sabemos cómo llegaría hasta allí”. En Op. Cit., **“La controversia sobre las imágenes y los Libros Carolinos”**.

³²⁷ “Sin embargo sí se tuvieron en cuenta sus afirmaciones en el sínodo de Frankfurt del 794: el sínodo rechazó las actas de Nicea II, si bien no entró en detalle. Los Libri Carolini no fueron más allá de los confines del palacio de Aquisgrán. Sólo en el 860 Inmaro de Reims se interesó por este tratado se hizo una copia (**Biblioteca Parisina de Arsenal, 663**), la cual sería publicada con el correr de los siglos (1549). En seguida encontraría este tratado una enorme acogida entre los protestantes, especialmente Calvino, el cual vería confirmada su actitud contraria a las imágenes. El libro llegó a ponerse en el Índice de libros prohibidos en Lovaina, Roma y España hasta 1900”. Ver en Ibid.

³²⁸ **Adopcionismo**: es la doctrina según la cual Jesús era un ser humano, elevado a categoría divina por designio de Dios por su adopción, o bien al ser concebido, o en algún momento a lo largo de su vida, o tras su muerte. Uno de los adopcionistas más famosos fue Teódoto el Curtidor, habitante de Bizancio que llevó la prédica de esta doctrina a Roma en el año 190. Hubo un resurgimiento a finales del siglo VIII, con Elipando, obispo de Toledo, y Félix de Urgel. El monje español Beato de Liébana, junto con el obispo Eterio de Osma y el Reino de Asturias, combatieron el adopcionismo (considerado herejía), obstinadamente defendido por Elipando. Fue condenado en el segundo concilio ecuménico de Nicea (en 787). En los años 794 y 799, los papas Adriano I y León III condenaron el adopcionismo como herejía en los sínodos de Fráncfort y Roma, respectivamente.

legados pontificios, se rechazó el Concilio II de Nicea, condenándose formalmente el culto a las imágenes, fundamentándose en el argumento de que *“Nuestros santísimos Padres no despreciaron en absoluto a los que renunciaban a esta adoración y culto, y condenaron a los que la consentían”*³²⁹. Concluido este concilio, el emperador envió a Roma una embajada presidida por Angilberto, abad del monasterio de Centula, también conocido como abadía de san Riquier, con ochenta y cinco capítulos de las actas conciliares y una carta en que el emperador hacía la petición expresa de desaprobación del Concilio II de Nicea. Esta vez si el emperador manifestaba su voluntad de que se conociera su posición en Roma .aun cuando el sínodo había rechazado las actas de Nicea II, no había entrado en detalle. Carlomagno se presentaba como el protector de la fe en Occidente, habiendo sido elegido por Dios para este cometido y así quiso darlo a entender al papa. De este modo el Concilio de Frankfurt pretendió instalarse como juez entre el concilio iconoclasta de Hieria del 754 y el Concilio II de Nicea, de modo que prescribió por ello no destruir los iconos, sin embargo, tampoco venerarlos. *“Gracias a la intervención de Carlomagno y sus consejeros, se llegó a una definición más precisa de los dogmas en esta materia y el rey franco actuó, en esta ocasión, como jefe de la cristiandad occidental”*³³⁰, aun cuando el rol de las imágenes fue confinado a una pedagogía de enseñanza y edificación moral, desprovisto de todo fundamento soteriológico³³¹: *“ni uno ni otro concilio no merece seguramente el título de Séptimo: unidos a la doctrina ortodoxa que quiere que las imágenes no sirvan más que para la ornamentación de las iglesias y memoria de las acciones pasadas... no queremos prohibir las imágenes con uno de los concilios ni adorarlas con el otro, y rechazamos los escritos de este concilio ridículo”*³³². En todo caso la reacción del papa Adriano I fue de desaprobación, por lo que le envió una carta de respuesta, en la cual desplegaba las razones por las cuales se justificaban para la Iglesia el culto iconográfico, afirmándose en las cartas escritas con anterioridad por el papa san Gregorio, cuya autoridad los teólogos carolingios no refutaban, el papa Adriano se declara, sin equívocos, defensor de las imágenes:

³²⁹ *Actas del Sínodo de Frankfurt*, Cánones II; MANSI XIII, 4, 909.

³³⁰ BOUSSARD, Jacques. *La Civilización Carolingia*. Madrid: Guadarrama, 1968, p. 139

³³¹ Ver BOBRINSKOY Boris. *Breve vistazo sobre la querella de las imágenes* Cap. 3. El VII Concilio Ecuménico (787) y el restablecimiento de las santas imágenes (780-813). Ver enlace web en http://webcache.googleusercontent.com/search?hl=es&rlz=1R2GGGLR_esCL370&q=cache:rArbaqFp4yAJ:http://oriente-cristiano.blogspot.com/2009/11/breve-vistazo-sobre-la-querella-de-las.html+concilio+de+Frankfurt&ct=clnk. Visitado el 11 de enero de 2011

³³² Op. cit, Hefele-Leclerc, p. 1068}.

Como sugería el papa Gregorio al obispo Sereno³³³, y como le instruyó también a Secundino, el que se prosterna humildemente adorando sólo a la Santa y Omnipotente Trinidad contemplando las imágenes, no les rinde un culto que es exclusivo de Dios, sino que postrado ante las imágenes, adora a Aquel a quien, mediante la imagen, recuerda en su nacimiento, en su pasión y en su triunfo celeste. De esta manera conformándonos y manteniéndonos fieles al sentido irreprochable y ortodoxo del papa San Gregorio, como hasta ahora, y como han hecho con la restauración reciente de las imágenes la emperatriz Irene y el emperador Constantino VI, declaramos que en el universo mundo donde existe la cristiandad, las imágenes sagradas se mantienen y son honradas por todos los fieles para que, mediante rostros visibles, nuestras mentes sean arrebatadas con espiritual afecto hacia la invisible majestad de Dios, por la contemplación de la imagen figurada de la carne que el Hijo de Dios se dignó asumir para nuestra salvación; así adoramos a Nuestro Redentor que está en todos los cielos, y glorificándole en espíritu lo alabamos (...) Y este concilio³³⁴ se constituyó según nuestra ordenación; y mandó restablecer las imágenes y venerarlas conforme al prístino estado; y todo lo estatuido referente a las imágenes fue según la mente de San Gregorio y la nuestra; y por esto en este concilio se definió que las imágenes merecían besos y muestras de veneración, pero de ninguna manera, conforme a nuestra fe, un culto que sólo se debe a la esencia divina³³⁵.

Posteriormente, los sucesores de Carlomagno radicalizaron más sus posiciones frente a este problema de las imágenes. Así el emperador Ludovico Pío³³⁶, en el año 825, convoca el Concilio de París, con acuerdo del papa Eugenio II, en que se ratifican las actas de los acuerdos del Concilio de Frankfurt, asomando un punto de vista claro, pero en que se había abandonado la inflexibilidad de tiempos anteriores. *“Se adoptó la postura de Hiereia admitiendo la veneración del signo de la cruz sin la imagen del crucificado. Esta actitud reaccionaria ganó muchos adeptos en Occidente”³³⁷*. El rey franco envió un resumen al papa: sus embajadores tenían instrucciones de ser pacientes y respetuosos con el Pontífice³³⁸. Se buscaba, sobre todo, la paz al interior de la Iglesia, pero faltaba aún aquietar un poco más las aguas.

En este escenario aparece hacia el año 811, el teólogo Claudio de Turín³³⁹ como preceptor de las escuelas palatinas y capellán de la corte de Ludovico Pío, y prontamente

³³³ Carta reproducida dos epígrafes más adelante, en I. 2.5 **La imagen sagrada concebida como anagogía y pedagogía**.

³³⁴ Referido a Concilio II de Nicea, VII Ecuménico. N. del A.

³³⁵ ADRIANO I, Papa. Extracto de la **Carta apologética a Carlomagno**; PL 98, 1290-1291.

³³⁶ **Luis I**, llamado el Piadoso (latín: **Ludovicus Pius**; 778–840), fue rey de Aquitania (781–814), co-emperador (813–814), emperador de Occidente y rey de los francos desde el 28 de enero de 814 hasta su muerte, con excepción del periodo comprendido entre 833 y 834, en que fue desposeído por sus hijos. Hijo y sucesor de Carlomagno, en su reinado el Imperio carolingio comenzó un rápido declive, alimentado por las disputas sucesorias con sus hijos, que se trocaron en abierta guerra civil.

³³⁷ Op. Cit. CASÁS OTERO, Jesús, pp. 356-357.

³³⁸ Cfr. MGH Con. II, 480-520.

³³⁹ **Claudio de Turín** nació en España en la segunda mitad del siglo VIII y murió en Turín hacia el año 832. Aunque era alumno de Félix de Urgel, dirigente de los adopcionistas, no compartió sus ideas heréticas. Tras ascender al trono

elevado a obispo de Turín. Será en esa ciudad italiana donde encontró una fervorosa veneración de las imágenes, por lo que se opondrá a su culto en las iglesias, siguiendo en parte la iconomaquia bizantina, pues es uno de los pocos casos iconoclastas que hallamos en Occidente. Así nos describe la reacción exaltada de sus fieles: *“Llegué a la ciudad de Turín, me encontré con que todas las iglesias estaban llenas de imágenes, contra el orden de la verdad; y porque me puse a destruir lo que todos adoraban empezaron a gritar que yo era un blasfemo, y si el Señor no me hubiera socorrido, quizá me hubieran tragado vivo”*³⁴⁰. Este obispo, contrario al poder intercesor de los santos y a toda expresión de culto iconográfico, profiere su ataque a las imágenes afirmándose en la creencia de la existencia residual de prácticas paganas de culto idolátrico. Haciendo gala de agraciadas dotes literarias, en un arrebatado de excedido realismo y negando toda consideración el valor religioso del signo ni el sentido selectivo de la significación simbólica del arte, llegó a afirmar³⁴¹:

*Si uno quiere adorar a una madera hecha en forma de cruz por el hecho de que Cristo pendió de una cruz, otras muchas cosas tendrán que interesarle porque Cristo las hizo cuando estaba en carne mortal... Si nació de una doncella, tendrá que venerar a las doncellas; tendrá que adorar a los pesebres porque fue reclinado en un pesebre; tendrá que adorar los pañales porque fue envuelto en ellos, y las naves porque anduvo en una nave, y los borricos porque montó en uno de ellos*³⁴²

Esta refutación dice Casás Otero que va *“desde el absurdo y el materialismo más grosero, se completaba con ejemplos gráficos”*³⁴³, y tampoco tuvo mucha repercusión, por lo que evitaremos comentarla más. Lo que sí es relevante es que, indiscutiblemente tras la muerte de Carlomagno en el año 814, ya se habían dado un importante avance del culto de las imágenes en la Iglesia franca. Probablemente la decisiva victoria final de los iconódulos en Bizancio en 843 coincide con el fin de este interés teológico-pastoral entre los francos.

A pesar de todo, en el año 899, el concilio IV de Constantinopla aprueba definitivamente las decisiones de Nicea. En Roma lo aceptaron rápidamente. Alemania terminó cediendo, aunque guardando ciertas reservas y sobriedad. El triunfo definitivo se estaba inclinando hacia el reconocimiento oficial. En la práctica, la comunidad eclesial, contraria al intelectualismo carolingio, fue

Ludovico Pío, le envió a Turín como obispo para instruir a la ignorante población en las Sagradas Escrituras y hacer frente a los piratas musulmanes en los Alpes marítimos.

³⁴⁰ DE TURÍN, Claudio. *Litterae ad Theodomirum Abbatem*; PL 105, 461.

³⁴¹ Cfr. Op Cit. CASÁS OTERO, Jesús, p.357

³⁴² Op. Cit., DE TURÍN, Claudio; PL 105, 464.

³⁴³ Op Cit. CASÁS OTERO, Jesús, p.357

*paulatinamente ganando terreno. La iglesia gala, a partir del siglo X, terminó reconociendo el Concilio de Constantinopla, como el VIII ecuménico*³⁴⁴

Sin embargo, es de justicia afirmar, que en la esfera teórica, la doctrina carolingia sobre las bellas artes influiría durante gran parte de la Edad Media. Incluso el importante liturgista del s. XII, *Honorio de Autun*³⁴⁵, sostenía que *“la pintura se hace por tres razones. Primero, porque es la literatura de los laicos; segundo, para adornar la casa con su belleza; tercero, para traer a la memoria la vida de los antepasados”*³⁴⁶. Estas razones esbozadas por Honorio, eso sí, son muy relevantes, pues se comenzaba a esbozar un cierto talante simbólico de la presencia en la imagen aparte del sentido pedagógico-decorativo, único sentido que es el que habitualmente se le reconocía en Occidente. Vemos un claro avance en esta línea en otro reconocido liturgista del s. XIII, *Guillermo Durando*³⁴⁷, pues éste defendía la supremacía de las imágenes y de la pintura por sobre la palabra y la escritura pues era más dada a impactar sobre las facultades espirituales, por ello afirma que *“en la Iglesia no manifestamos tanto respeto hacia los libros como hacia las imágenes y pinturas”*³⁴⁸. Estos testimonios irán preparando el camino para el legítimo reconocimiento del culto iconográfico durante la Baja Edad Media, que hará que durante:

“Los siglos XI y XII, las artes expresan en todas partes la misma realidad y tienden en un mismo impulso hacia la revelación de «cosas invisibles». En el periodo maravilloso del arte románico se nos revela un mundo fuera de las leyes de la gravedad, el cual espiritualiza hasta la piedra. Recordemos Chartres, Berzela-ville, Saint-Savin. (...) También debemos recordar la pintura irlandesa, española e

³⁴⁴ *Ibíd.*: p.358

³⁴⁵ **Honorio de Autun**, Honorius Augustodunensis u Honorio de Regensburg (1080 - c. 1153), sacerdote, geógrafo, teólogo, filósofo, bibliógrafo y cosmólogo alemán de la Edad Media. parece que en su juventud fue discípulo de San Anselmo de Canterbury; escribe que es presbítero y maestro en la escuela de Autun, en Borgoña, aunque ciertos rasgos de su lenguaje hacen pensar que era alemán; estuvo en Inglaterra y se retiró luego a la benedictina abadía de Saint-Jacques, próxima a Regensburg al sur de Alemania, fue allí sobre todo donde escribió y compiló unas 22 obras sobre temas diversos que gozaron de una gran fama y divulgación en el Medioevo. Su pensamiento filosófico es de sesgo platónico y neoplatónico. Las obras de Honorio de Autun se encuentran en el vol. 172 de la Patrología latina de Jacques-Paul Migne (*Patrologiae cursus completus*. Series latina. París: 1882). Son importantes para nuestra tesis, entre otras: ***De Gemma animae***, que es una visión alegórica de la liturgia y sus prácticas, y ***Sacramentarium***, obra que también versa sobre liturgia.

³⁴⁶ AUGUSTODUNENSIS, Honorius. ***De gemma animae I***, 132; PL 172, 586.

³⁴⁷ **Guillermo Durando** o Guillaume Durand, Obispo de Mende, (c. 1230 - el 1 de noviembre de 1296), también conocido como Durandus, Duranti o Durantis, de la forma italiana de Durandi filius, como él a veces se firmaba, era un francés canonista y el escritor litúrgico. En 1265 el Papa Clemente lo nombró auditor General del Vaticano; acompañó al Papa Gregorio X al Concilio de Lyon, y como legado papal intervino en la espinosa cuestión de los güelfos y gibelinos. Fue elegido Obispo de Mende en 1285. Escribió obras muy importantes como el ***Speculum iudiciale***, y dos de carácter litúrgico como el ***Pontifical*** adoptado luego por la Iglesia, y la obra litúrgica conocida como el ***Prochiron, vulgo Rationale Divinorum Officiorum***. Que terminó en el año de 1291: murió 5 años después, una verdadera *“Summa litúrgica”*, la síntesis acabada de toda la tradición alegórica medieval. Se hicieron varias ediciones a lo largo del s. XV y XVI, y también en el s. XVII y XVIII

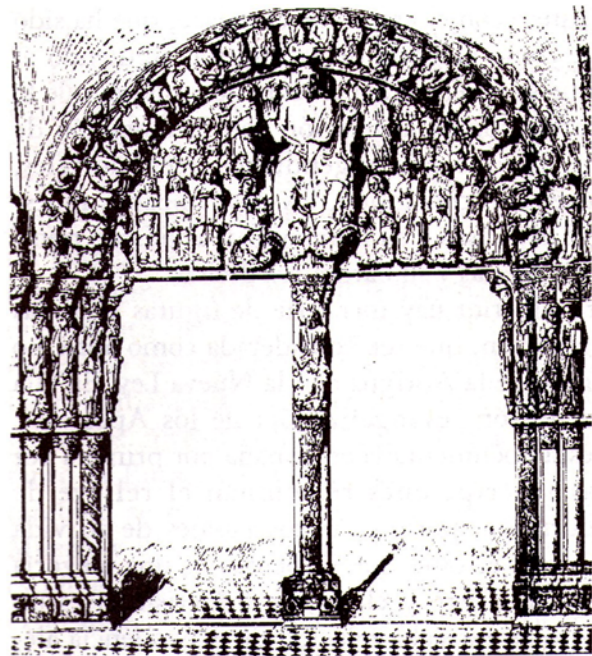
³⁴⁸ DURANDO, Guillermo. ***Prochiron, vulgo Rationale Divinorum Officiorum I***, 3, 4.

*italiana, cuyo florecimiento se desarrolla en armonía con el Oriente Cristiano; un oriente, cuyas fronteras se extendían mucho más de lo que esta palabra incluye hoy en día, puesto que se introducía hasta Rávena y Sicilia.*³⁴⁹

A modo de conclusión parcial de este epígrafe debemos observar cómo la mayoría de los estudiosos han destacado el problema de la tergiversación ocurrida tras el envío de aquella traducción deficiente de las actas del concilio II de Nicea. Pero de fondo está la diferencia entre la teología oriental y la occidental, el problema de si las imágenes podían ser medios de gracia, como es la proposición bizantina o, más bien, un obstáculo al único mediador que es Cristo, como era la tesis carolingia. La iglesia con el correr del tiempo se inclinó por la tesis de la iglesia ortodoxa, pero sin tener los medios para cautelar la estricta observancia de la producción de imágenes al espíritu que las engendraba, y salvo la época románica y finales del gótico primitivo –aproximadamente del año 1000 al 1200- la Iglesia de Occidente, prácticamente ha ignorado la teología ortodoxa del icono, fundada en el misterio de la Encarnación y el dogma Cristológico. De esta disociación, el arte sagrado iría progresivamente degradándose hasta, prácticamente, desaparecer.

Fig. 12 CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA.
Pórtico de la Gloria,
Según López Ferrero.

Fuente: SEBASTIÁN, Santiago.
Mensaje Simbólico del Arte Medieval
Madrid: Encuentro, 1994; p. 316.



³⁴⁹ Op. Cit. QUENOT, Michel; p. 93.

I. 2.4 LA FUNCIÓN DE LAS IMÁGENES EN EL ARTE SACRO.

Ahora queremos detenernos un instante en las funciones propias del arte sagrado desarrollado en Oriente y Occidente, sobre todo en lo que respecta al uso de las imágenes. Sobre el valor del arte sagrado expresado en la iconografía, Santiago Sebastián nos esclarece que *“su valor no radica en el material de que está hecho el icono³⁵⁰, sino en su participación, pues irradia su presencia. Su valor está íntimamente relacionado con la Teología litúrgica de la presencia que separa netamente un icono de un cuadro de tema religioso”*, pues dado que la función pedagógica es inherente a la iconografía cristiana, ella está vinculada jerárquicamente a la teología y supeditada a la liturgia, en cuanto a la evangelización y catequesis. Por lo mismo, su lugar adecuado es el templo cristiano, de modo que *“el icono es el complemento visual de la palabra de la revelación, pues esta lleva al oído lo que la imagen a los ojos, con la que la hace accesible a la naturaleza humana”* dado que *“el icono es la manifestación de la belleza a la que el hombre aspira³⁵¹”*. Por ello los principios de la iconografía nunca se abandonaron a la fantasía individual, pues en cada sustancia la existencia preservaba la esencia, y en las imágenes se podía ver la esencia profunda de las cosas, que no era reflejo de una realidad externa, sino de una realidad espiritual, que es la Verdad por excelencia.

Si bien los primeros cristianos, debido a su aún estrecha vinculación con el mundo hebreo y el elemento judío, más dado a representaciones abstractas y por tanto, herederos de un aniconismo que condenaba cualquier representación de Dios, en un principio mostraron una cierta indiferencia, e incluso menosprecio, hacia las artes plásticas en general, que se manifestaba de modo evidente hacia las imágenes; también es cierto que la irrupción de los nuevos tiempos inaugurada con la llegada de Jesucristo situaba a la religión cristiana ante nuevas coordenadas radicalmente distintas a las preconizadas tanto por las civilizaciones antiguas, donde el culto a los dioses y a las representaciones de éstos -en los ídolos- eran la misma cosa, por un lado; y la prohibición de fabricar cualquier imagen, justamente por temor a la idolatría, por otra³⁵², sino que inaugura el culto al Padre pues ya *“llega la hora en que los adoradores verdaderos*

³⁵⁰ Debemos afirmar que no estamos del todo de acuerdo con la opinión del profesor Sebastián, pues toda forma, toda materia, transmite ontológicamente una cualidad del ser, por tanto no da lo mismo.

³⁵¹ SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*. Madrid: Encuentro, 1994, pp.164-165.

³⁵² Ver Ex 20, 4-5 y Ex 35, 31-34.

*adorarán al Padre en espíritu y en verdad*³⁵³. Por ello en un principio “necesariamente los primeros cristianos tuvieron que heredar esta sensibilidad refractaria a las imágenes. A pesar de ello, el arte va a desarrollarse en las primeras comunidades cristianas adoptando preferentemente un lenguaje simbólico para el que la tradición israelita podía aportar un copioso alfabeto de símbolos”³⁵⁴.

Algo análogo habría de ocurrir entre los pueblos nómades del desierto -pueblo donde floreció el Islam más adelante-, que carecía de imágenes por su propia naturaleza, no buscando la demarcación y la figuración, sino el ritmo y la abstracción, elementos que no carecen, en absoluto, de relación con la actitud espiritual del Islam, pregonando así la condición transitoria de las cosas³⁵⁵. Pero en este caso el arte musulmán sólo pudo alcanzar una indudable homogeneidad formal debido a haber rechazado desde sus inicios -y de plano- toda influencia artística del mundo clásico grecorromano en sus artes, principalmente las pictóricas y escultóricas³⁵⁶.

Para el cristianismo, en cambio, las cosas se presentaron de un modo diferente, pues por la misma configuración del pensamiento cristiano, con su clara orientación soteriológica³⁵⁷, presentada por Cristo, Verbo encarnado, que por medio de su propia vida, muerte y resurrección, se nos revelaba como “*el camino, la verdad y la vida*”³⁵⁸. El testimonio de este misterio exigía un arte figurativo que expresara claramente estas verdades, por ello -y a diferencia del judaísmo y del Islam- el cristianismo no pudo prescindir totalmente del legado artístico de la antigüedad y así hubo de apropiarlo no sin

³⁵³ Jn 4:20-24 “Nuestros antepasados adoraron en este monte, pero ustedes los judíos dicen que el lugar donde debemos adorar está en Jerusalén. Créeme, mujer, que se acerca la hora en que ni en este monte ni en Jerusalén adorarán ustedes al Padre. Ahora ustedes adoran lo que no conocen; nosotros adoramos lo que conocemos, porque la salvación proviene de los judíos. Pero se acerca la hora, y ha llegado ya, en que los verdaderos adoradores rendirán culto al Padre en espíritu y en verdad, porque así quiere el Padre que sean los que le adoren. Dios es espíritu, y quienes lo adoran deben hacerlo en espíritu y en verdad.”

³⁵⁴ PLAZAOLA S.J., Juan. *Historia del Arte Cristiano*. Madrid: BAC, 2001, p.4

³⁵⁵ Ver Op. Cit., BURCKHARDT, Titus. *Ensayos sobre conocimiento sagrado*, p.41

³⁵⁶ Cfr. LEÓN, Cristián “*Principios y Métodos del Arte Islámico: expresión simbólica de una visión del mundo espiritual*” Revista Red Cultural-Universidad Gabriela Mistral nº8. Santiago de Chile: UGM, 2011, pp. 81-95.

³⁵⁷ **Soteriología:** (Del griego Σωτηριος, Soterios Salvación y λογος, Logos Tratado o discusión) Rama de la Teología y de la Religión, en especial de la cristiana, que estudia la Doctrina de Salvación, centrada en la persona y obra de Jesucristo y de como se hace posible la salvación espiritual en Él. Si bien ninguna otra religión lo preconiza de modo tan claro y preciso, tampoco la soteriología es un elemento ausente en las demás tradiciones. Por ejemplo en el *Islam* define la salvación del creyente escapando del fuego infernal cumpliendo los cinco pilares. En el *Budismo* el fiel debe destruir el ciclo de reencarnaciones, dejando atrás el deseo como causa del sufrimiento y cultivar una moral y ética estrictas mediante el óctuple sendero y en el *Hinduismo* poco o casi nada se habla de soteriología ya que aconseja al adepto llevar unas vidas ordenadas si se desea escapar de las futuras reencarnaciones. En el *Judaísmo* por lo menos se tiene una similitud soteriológica con las otras dos religiones monoteístas en cuanto a la observación de la Ley y una vida moral y físicamente buenas.

³⁵⁸ Jn 14:6-9

incorporar *“ciertos gérmenes de naturalismo, en el sentido antiespiritual de este término, y a pesar de todo el proceso de asimilación que este legado experimentó a lo largo de los siglos, su naturalismo latente no dejó de manifestarse cada vez que la conciencia espiritual se debilitaba, y ello mucho antes del Renacimiento, que, por otra parte, rompió definitivamente con la tradición”*³⁵⁹, por ello, apenas se menguaba la inteligencia y el clima psíquico necesario para ver las profundas realidades espirituales en toda su magnitud, rebrotaban las potenciales semillas de un naturalismo congénito de formas *«mundanas»*. De allí se explican los embrollos iconoclastas, que de cuando en cuando, azotaban a la cristiandad. Este peligro hizo que reaccionaran los líderes espirituales de la cristiandad buscando una conciliación entre la naturaleza del Verbo y sus posibilidades representativas y expresivas en el campo de las formas plásticas. Ese largo, pero fructífero debate llegó a su cristalización entre los siglos VIII y IX, en que quedan fijados la naturaleza de las imágenes de inspiración verdaderamente cristiana y sus funciones litúrgicas, fundamento y sentido esencial de la imagen, que tendremos ocasión de analizar en profundidad en el capítulo siguiente.

Por de pronto nos interesa analizar la auténtica vocación de la imagen sagrada dentro del culto cristiano, pues por su única naturaleza proveniente del Verbo que se encarna, y toma parte en el mundo físico transitará por una delgada y delicada línea que expresará espontáneamente las auténticas verdades espirituales del cristianismo so riesgo de ser seducida por naturalismos humanistas por un lado y rebrotes idolátricos neopaganos por otro, y esto debido a que: *“el cristianismo reveló sus misterios en el seno de un mundo caótico y de carácter profano; «brilló en las tinieblas» y nunca pudo transformar enteramente el medio en que se expandió. Por esta razón el arte cristiano, comparado con el de civilizaciones milenarias de Oriente, es extrañamente discontinuo, a la vez en su estilo y en su calidad espiritual”*³⁶⁰. Esta será una de las causas del largo proceso de definición de imágenes que alcanzaran encerrar esas verdades y sabidurías primordiales que lograran traducir de modo preciso el sentido revelado por el cristianismo.

De allí surge la tradición y el origen de la *Vera Icona*, o *«verdadera imagen»*³⁶¹ de la imagen sagrada, que es de carácter teológica y de origen a la vez histórico y

³⁵⁹ BURCKHARDT, Titus. *Principios y métodos del arte sagrado*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2000, p. 51.

³⁶⁰ *Ibíd.*, p.51.

³⁶¹ La *Santa Faz*: Cuando erróneamente atribuimos el nombre de la Verónica, que acorde a la tradición, fue la mujer hemorroisa, que recibió la sanación tocando las vestiduras del Jesús (Mt. 9:20), o como la devota mujer que enjuga el rostro de Cristo con un paño, en el que milagrosamente queda impresa su Santa Faz; este episodio, pese a representar

milagroso, acorde a la específica naturaleza del cristianismo. La inclusión de otras fuentes como las imágenes *acheiropoietos* tales como el «*Mandylion*»³⁶² y la «*Sábana Santa de Turín*»³⁶³ y el «*Santo Sudario de Oviedo*»³⁶⁴ configuraron el repertorio por el cual se

una de las estaciones del *Vía Crucis*, no se encuentra en los Evangelios canónicos. La cita más antigua de este episodio data del siglo V, en el Evangelio apócrifo de Nicodemo. De cualquier modo, en ambos casos el lienzo no es otro al que la Tradición cristiana ha denominado la "Verum Eikon", Vera Icona o verdadera y auténtica imagen de Cristo. Se supone que se conserva el lienzo original en San Pedro de Roma o en la Catedral de Jaén, pero es imposible garantizar su autenticidad, aunque en el año 1999 Tras trece años de investigaciones sobre el "velo de la Verónica" (el que, según la tradición, utilizara para enjugar el rostro de Cristo camino del Calvario), el prestigioso historiador alemán P. Heinrich Pfeiffer S.J. certifican su autenticidad. Según Pfeiffer, el rostro de Cristo que aparece en el velo de la Verónica -la que se conserva en Italia- se sobrepone perfectamente a la imagen de la Sábana Santa de Turín. Dice el historiador: "Los trazos son los mismos: rostro oval ligeramente redondo y asimétrico, cabello largo, un mechón de cabellos sobre la frente, la boca ligeramente abierta, la mirada dirigida a lo alto; rasgos que influyeron en toda la iconografía de Cristo en los siglos posteriores". Entre los exámenes a los que ha sido sometido el Velo de la Verónica destacan las fotografías digitales realizadas por Donato Vittore, experto de la Universidad de Bari, así como las observaciones bajo luz ultravioleta que confirman la inexistencia de pintura sobre el paño. En efecto, la densidad del color del rostro es muy fuerte sobre el tejido blanco casi transparente, pero estas tomas digitales dejan bien a las claras que no hay pintura. No puede, por lo tanto ser la obra de un artista. Por tanto las pruebas concluyentes determinarían que estamos ante una auténtica imagen «*acheiropoietos*», es decir, "imagen no hecha por mano de hombre".

³⁶² Ver DE CESAREA, Eusebio. "Epístola de Jesucristo a Abgar, Rey de Edesa", en *Historia de la Iglesia*, tomo I. cap. XIII. 5 a 22. Viladecavalls, España: Editorial CLIE, 2008. El *Mandylion* -palabra griega bizantina no aplicable a otro contexto-, Lienzo de Edesa o Imagen de Edesa es una reliquia cristiana consistente en una pieza de tela cuadrada o rectangular en que se habría impreso milagrosamente el rostro de Jesús, siendo por tanto el primer icono -imagen- del Cristianismo. Otro nombre con el cual se conocía la imagen de Edesa es *Tetradiplon* que significa en griego doblado cuatro veces. Según la leyenda, recogida a comienzos del siglo IV por Eusebio de Cesarea, el rey Abgar V (4 a. C. - 7 d.C. hasta 13 - 50 d.C.) fue un gobernante histórico del reino de *Osroene*, que tuvo su capital en *Edessa*, situada aproximadamente en la región siria que fue llamada anteriormente *Aram-Naharaim* en el Antiguo Testamento. Este rey escribió a Jesús, pidiéndole que viniera a curarle de una enfermedad incurable. Eusebio decía haber traducido y transcrito la carta original que se encontraba entre los documentos de la cancillería siria del rey de Edesa. En el documento de Eusebio, Jesús responde por carta, diciendo que cuando complete su misión terrenal y ascienda a los cielos, enviará a un discípulo para sanar a Abgar (y así habría hecho). Por tanto, no se menciona ninguna imagen a Jesús, por lo que esto sería una adición posterior a la historia. No obstante, la leyenda insiste en que la respuesta fue enviar directamente al apóstol Tadeo -uno de los setenta- a Edesa portando una tela que llevaba impresa los rasgos faciales de Jesús, por cuya virtud el rey sanó milagrosamente. Como Jesús estaba aún vivo por entonces, esta imagen no sería la misma que la de otras reliquias similares, las «*vera icon*»: el *Paño de la Verónica*, el *Santo Sudario de Oviedo* o la *Sábana Santa de Turín*.

³⁶³ El *Sudario de Turín* —también conocido como la Síndone de Turín, la Sábana Santa o el Santo Sudario— es una tela de lino que muestra la imagen en negativo fotográfico de un hombre que presenta marcas y traumas físicos propios de una crucifixión, junto a otros totalmente atípicos, pero acordes con los hechos relatados en la Pasión. Actualmente, se encuentra en la capilla real de la Catedral de San Juan Bautista, en Turín, Italia. Las opiniones sobre el Sudario son diversas: muchas personas afirman que es el mismo lienzo o sudario que cubrió a Jesús de Nazaret en el sepulcro, y que durante su resurrección su efigie quedó grabada en negativo de algún modo en las fibras, mientras que los escépticos arguyen que el sudario es un fraude o falsificación medieval. El origen del sudario y sus imágenes es todavía fuente de intenso debate entre científicos, creyentes, historiadores y escritores. Las evidencias y argumentos a favor de la autenticidad del sudario incluyen análisis materiales y textiles que fechan su origen en el siglo I; las propiedades inusuales e inexplicables de la imagen, que según algunos no pudo ser obtenida con ninguna técnica de formación de imágenes conocida antes del siglo XIX. Ver STEVENSON KENNETH, E. *Dictamen sobre la Sábana de Cristo*, 2ª ed. México: Planeta, 1983. Ver también MARVIZÓN PRENEY, Julio. *La Sábana Santa, ¿milagrosa falsificación?* Sevilla: Ed. Giralda, 1996.

³⁶⁴ El *Santo Sudario de Oviedo* -conocido también por pañolón de Oviedo- es una reliquia de la Iglesia Católica que se encuentra depositada en la catedral de Oviedo, España. Se trata un pañuelo de lino manchado de sangre y alguna quemadura de velas, de forma rectangular con una medida de 83x53 cm. venerado como una de las prendas funerarias descritas en *Jn 20, 7*. San Juan menciona un «sudario» (σουδαριον) que cubría la cabeza, y una «prenda de lino» o «vendajes» (οθονιον—othonion) cubriendo el cuerpo. Se cuenta que el sudario de Oviedo fue la prenda que cubrió entonces la cabeza de Jesús y que según la leyenda encontró el apóstol S. Pedro en la tumba vacía de Jesucristo y que recogió junto con la Sábana Santa de Turín. Tampoco existen pruebas concluyentes sobre su inautenticidad, pues todas

reproducían imágenes verdaderas del Prototipo [FIG. 13], que era Cristo. Para el caso de la representación de la virgen María, la tradición cristiana oriental ha basado su prototipo en una pintura que supuestamente pintó el apóstol Lucas en una estancia en casa de Juan, que se había llevado a vivir a la madre de Jesús con él. Esta imagen será conocida como el *Icono de Iver*³⁶⁵. Esta imagen al parecer fue clave para la difusión de la imagen de la Madre de Dios por el mundo cristiano oriental y será la fuente para la segunda imagen más pintada después de su hijo Jesucristo. Sin embargo será este retrato el que originaría el cultivo de una pintura destinada a la veneración, que se establecerá hacia el s. V en Constantinopla con la llegada, precisamente, del retrato de la Virgen y el niño - «*Hodighitria*»- atribuida a san Lucas. Ahora, haya o no pintado este apóstol tal imagen, lo indiscutible es que éste fue el único evangelista que nos refiere detalles pormenorizados de la vida de la Virgen. “Considerado, con razón o sin ella, como el primer pintor de icono, él nos ha transmitido sin duda, el primer icono «verbal», bosquejándonos una especie de retrato interior de Ella”³⁶⁶.

¿Qué queremos indicar con esta breve exposición? Simplemente que a la hora de observar la abundante y desigual producción de arte religioso que circula por todos lados, establecer algunos criterios de verdades espirituales -y no meramente estéticos- para comprender la superioridad del arte sacro bizantino o románico por sobre todo el arte religioso posterior. La Madre de Dios bizantina –*Theotokos* en griego- que tradicionalmente se remonta a Lucas, según explicamos:

Está infinitamente más cerca de la verdad de María que la imagen naturalista, que siempre es, forzosamente, la de otra mujer, pues una de dos: o bien se presenta una imagen absolutamente parecida a la Virgen desde el punto de vista físico, pero entonces es necesario que el pintor haya visto a la Virgen, requisito que, con toda evidencia, no puede cumplirse –prescindiendo de que la pintura naturalista es

indican una fiel correspondencia a los datos históricos que arrojan las fuentes. Ver SOLÍS MIRANDA, José Antonio. **La Sábana Santa y el Santo Sudario**: La Coruña: El Arca de Papel, 2001 y ver también LÓPEZ FERNÁNDEZ, Enrique. **El Santo Sudario de Oviedo**: Granda-Siero, Asturias, Madú, 2004.

³⁶⁵ El **primer Icono de Iver** -o Iveria- que ahora se conserva en un monasterio en el Monte Athos, Grecia, fue pintado, según dice la tradición, por el Apóstol y Evangelista Lucas. La tradición cuenta que durante el reinado de Teófilo, Emperador de Bizancio, quien estaba en contra de los iconos, cierta vez los soldados entraron en casa de una viuda en Nicea para confiscar todos los iconos. Uno de los soldados asestó un golpe al icono con su espada y al instante salió sangre de la mejilla de la Virgen María de ese lugar. Este hecho provocó la conversión del soldado y para proteger el icono, el hijo de la viuda lo habría llevado a la región del Monte Sinaí, para escapar de la herejía de los iconoclastas y se instaló en Athos, en el monasterio de Iver, donde pasó el resto de su vida como monje. La virgen María se apareció en sueños al monje Gabriel, donde le comunicó que Ella quería ser la Protectora del Monasterio. Consecuentemente, se edificó una iglesia en el lugar del portón principal, donde se conserva el icono hasta hoy en día. Por estar en el Monasterio de Iver, el icono también fue denominado Virgen María de Iver y por su ubicación, “*Portaitisa*,” cuidadora del portal.

³⁶⁶ QUENOT, Michel. **El icono**. Bilbao: Desclée De Brower, S.A., 1990, pp.21-22.

ilegítima-, o bien se presenta un símbolo perfectamente adecuado de la Virgen, pero entonces la cuestión del parecido físico, sin estar absolutamente excluida de hecho, de ningún modo se plantea. Así pues, es esta segunda solución –la única, por lo demás, que tiene un sentido- la que los iconos realizan; lo que no expresan por medio del parecido físico lo expresan por el lenguaje abstracto, pero inmediato, del simbolismo, lenguaje hecho de precisión y a la vez de imponderables; el icono transmite así, al mismo tiempo que una fuerza beatífica que le es inherente a causa de su carácter sacramental, la santidad de la Virgen, es decir, su realidad interior y de ese modo la realidad universal de la que al propia Virgen es expresión³⁶⁷.

El icono permite alcanzar un estado contemplativo, que a su vez faculta para atrapar una realidad metafísica, convirtiéndose así en un soporte para la intelección, mientras que la imagen naturalista no transfiere -aparte de su artificio engañoso, inevitable y evidente-, nada más que María era una mujer, por su incapacidad de expresar esencias trascendentes. Pues *“para que una obra de arte tenga un alcance espiritual, no es necesario que sea genial; la autenticidad del arte sagrado está garantizado por sus prototipos”³⁶⁸*. Pensemos, por tanto, solamente en las pinturas con iconografías de la virgen María que circularon durante el Renacimiento o el Barroco [FIG. 14 a 37], y no solamente en que las primeras muchas veces se preocuparan más de la composición y estructuración formal subyacente del cuadro, o incluso demostraran mayor interés en la elaboración del paisaje que del motivo «central» en sí; o que las segundas se abocaran más al estudio de la luz y la sugerencia de formas que ésta descubría, a través de la aplicación del claroscuro, con la respectiva disolución del principio de materia-forma, lo cual implicaba el derrumbe de toda jerarquía de valores; sino en que, procurando el naturalismo imitativo e ilusionista que provocaban las nuevas posibilidades, buscasen «modelos» de mujeres pertenecientes a la nobleza o burguesía, a fin de representar con «mayor realismo y veracidad» a la virgen María, de modo que cuando *Rafaello* pintase sus célebres *Madonnas* basándose –por ejemplo- en *La Fornarina*³⁶⁹ o *Caravaggio* se inspirase en la noble *Fillide Melandroni*³⁷⁰ entre otras modelos de su época, estaríamos reproduciendo meramente aspectos físicos de inaceptable verosimilitud y ninguna cualidad espiritual que tuviese la Madre de Dios, lo cual nos llevaría a espejismos pomposos y sustituciones subjetivistas que no sólo crearían dichas ilusiones, sino que

³⁶⁷ Op. Cit., SHUON, Frithjof, pp. 98-99.

³⁶⁸ Op. Cit. BURCKHARDT, Titus, p. 167.

³⁶⁹ **La Fornarina**: Tradicionalmente se ha considerado que se retrata aquí a la amante semilegendaria de Rafael, que también se encuentra en el cuadro conocido como *La Donna velata*, conservado en Florencia en el Palazzo Pitti. La mujer fue identificada durante el siglo XIX con la fornarina (panadera) Margherita Luti, hija del panadero Francesco Luti da Siena.

³⁷⁰ **Fillide Melandroni**, la cortesana más popular de Roma hacia fines del s. XVI. Caravaggio la utiliza como modelo para *Santa Catalina de Alejandría* (1597) y para *Judith degollando a Holofernes* (1597-1600), entre otros.

llevarían a fantasmagorías desbocadas vaciadas de todo fundamento religioso y de realidad respecto del Absoluto. Por tanto, por carecer de esas esenciales cualidades no se cumpliría la vieja fórmula de Teodoro Estudita en que *“el tributo rendido a la imagen se traspasa al prototipo”*³⁷¹. Por ello siempre *“la tradición de la imagen sagrada se refiere a unos prototipos determinados, históricos en cierto modo; comprende una doctrina, es decir, una definición dogmática de la imagen sagrada, y un método artístico, que permite reproducir los prototipos de una manera conforme a su sentido; el método artístico presupone a su vez una disciplina espiritual”*³⁷², donde estas condiciones serían de primerísima importancia a fin de generar un tipo de imagen conforme a la santa doctrina, sin caer bajo el influjo de esas tensiones psíquicas centrípetas –antes comentadas– productos de un progresivo culto a la personalidad y al individualismo que terminarían por disolver, en un período fulminante, toda la objetividad decantada en el estudio teológico madurado y sedimentado en el cuso de varios siglos por la Iglesia en su ingente y sustancial producción doctrinal.

La imagen sacra en particular y el arte sagrado en general tendrían entonces funciones litúrgicas bien establecidas, pues serían imagen de lo invisible, por tanto carecería de existencia por sí mismos, ya que la imagen serviría para conducir a los seres humanos –más allá de los hechos y fenómenos– hacia las verdades eternas, por tanto el poder de la imagen radicaría en constituirse plenamente en una auténtica Teología de la Presencia³⁷³ pues *“lo que el Evangelio nos dice a través de la palabra, el icono nos lo*

³⁷¹ ESTUDITA, Teodoro, **Antirrheticus**, Lib. III, 3, PG 99,c. 425.: *“¿Cómo podría salvaguardarse la identidad entre la adoración a Cristo y la de su imagen, si Cristo es por su naturaleza, pero su imagen es por imitación?.. Si el que ve la imagen de Cristo ve en ella a Cristo, es absolutamente necesario decir que la relación de Cristo con su imagen es tanto de semejanza como de adoración”*. Véase también DE CESÁREA, Basilio, **Liber de Spiritu Sancto**, Lib. VIII, PG 32, c. 149. *“Imaginis honor ad prototypum pervenit”*, es decir *“El culto rendido a una imagen pasa a su prototipo, porque lo que la imagen es aquí por imitación, eso es allí el Hijo por naturaleza”* Ver además MANSI, Joannes Dominicus. **Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio**. Tomo XIII. Florentiae, 1767, 378 y 379, en http://www.veritatis-societas.org/200_Mansi/1692-1769,_Mansi_JD,_Sacrorum_Conciliorum_Nova_Amplissima_Collectio_Vol_013,_LT. Y ver también *Oratio apologética prior adversus eos qui sacras imagines abjiciunt*, en Op. Cit. DAMASCENO, Juan. **Defensa de los Iconos**. 8: PG 94, 1240 A. **San Teodoro el Estudita**, o **San Teodoro de Studion** (759-826), fue monje y abad del Monasterio de Studion, escritor y teólogo bizantino. Como abad, reformó la disciplina eliminando supersticiones diversas (cirios, incienso, ceremonias, culto excesivo a las reliquias). Vivió el periodo iconoclasta del Imperio bizantino, siendo un valiente defensor del valor espiritual de los iconos, enfrentándose a León V el Armenio, lo que le valió nuevos exilios en Asia Menor. Polemista vigoroso, por sostener sus puntos de vista le ocasionó cuatro exilios. Sus obras figuran en la Patrología griega y algunos de sus epigramas sobre la vida monástica poseen cierto vigor.

³⁷² Op. Cit., BURCKHARDT, Titus. p. 78.

³⁷³ Ver Op. Cit., QUENOT, Michel., pp. 102-106. Ver también Op. Cit., SEBASTIÁN, Santiago, pp.167-168.

*anuncia y nos lo hace presente*³⁷⁴. Tanto el icono bizantino como la imagen románica y gótica formaban parte de la celebración litúrgica de una manera natural, como la lectura y el canto. Estas imágenes cubrían el templo hasta casi ocupar todos los espacios: *“para dar la impresión de que tal espacio no era sino el cielo en la tierra”*³⁷⁵. Lamentablemente las tendencias centrífugas del carácter psíquico occidental comenzarían a disipar estas verdades monolíticas que había gozado todo el universo cristiano hasta las postrimerías del s. XIII, para comenzar un progresivo deterioro que llegaría a su apogeo en el Renacimiento, época en que el arte religioso –y ya no sagrado–, afirma su autonomía, subjetividad y actitud antropocéntrica desligándose en gran medida, de lo que había constituido su columna vertebral que le había dado cohesión, sustento y sentido: *“Un largo proceso de desacralización y secularización en el occidente –que en el arte empieza con el Renacimiento– ha hecho que el arte se haya independizado de lo sagrado y de la liturgia. La liturgia no sólo no ha influenciado el arte, sino que el arte profano ha penetrado en el santuario. Y así hay quien llega a negar que exista un arte cristiano o una música sagrada”*³⁷⁶.

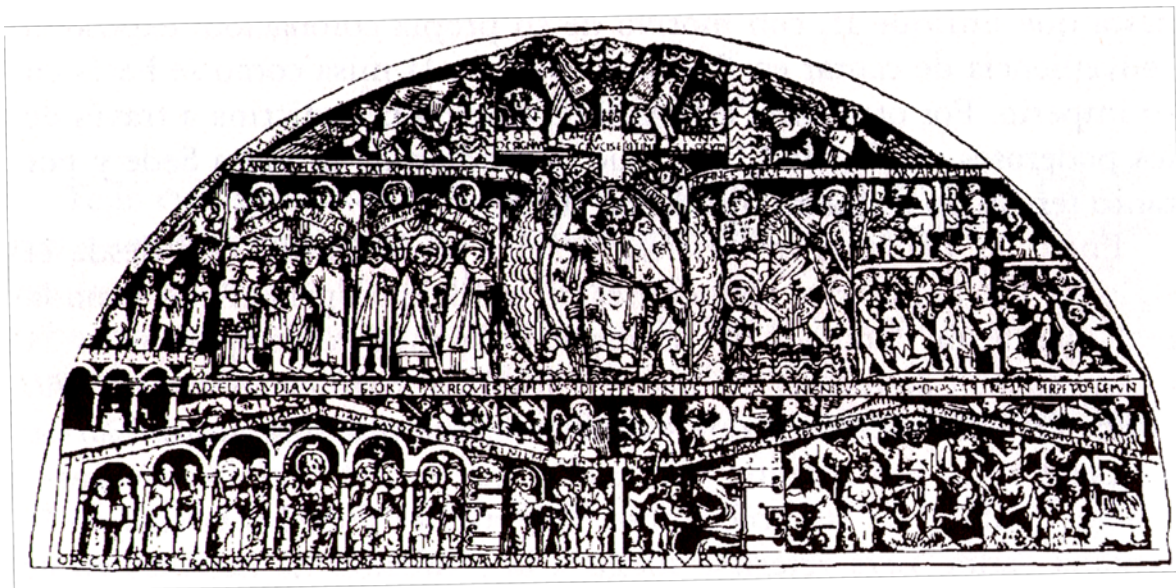


FIG. 38 . **EL JUICIO FINAL.** Portada Occidental de Saint Foy de Conques. Según Evans.

Fuente: SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*. Madrid: Encuentro, 1994; p. 290.

³⁷⁴ Ver Canon I, II y III del Concilio IV de Constantinopla (869-870) en ALBERRIGO, Giuseppe (ed.) *Historia de los Concilios Euménicos*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1993, pp. 135-156. Ver también SCHATZ, Klaus. *Los Concilios Euménicos: encrucijadas en la historia de la Iglesia*. Madrid: Trotta, 1999, pp.93-98.

³⁷⁵ Op. Cit., SEBASTIÁN, Santiago, p. 169.

³⁷⁶ FRANQUESA, Adalbert M. *“El II Concilio de Nicea y el Icono”* en AA. VV. *Los Iconos: Historia. Teología. Espiritualidad*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2002, p.34.

I. 2.5 LA IMAGEN SAGRADA CONCEBIDA COMO ANAGOGÍA Y PEDAGOGÍA.

¿Dónde radicaba la diferencia de estas tendencias psíquicas que definirían el pensamiento subyacente, y por tanto el modo de hacer arte, en ambas tradiciones, tanto oriental como occidental? El autor Francisco Javier Medina³⁷⁷ postula que el mundo griego clásico, con sus influencias platónicas y orientales, en el que la materia era considerado como un estado inferior al espíritu, valoraba las imágenes y por ende las consideraba de mayor autenticidad en la medida en que prescindían de la *mímesis* y de la tentación naturalista y «*realista*». De ese modo las representaciones plásticas cumplirían su misión en el sentido que nos trasladarían del mundo material al orden espiritual de las Ideas. Por otro lado el mundo romano, dominado por el sentido positivista del arte, propio del naturalismo meridional, que consideraba a la imagen como copia especular del original, en donde pintura, mosaicos y sarcófagos tienen un sentido de composición escultórico, intentando así, crear formas de bulto redondo opuestas esencialmente a la desmaterialización platónica del arte helénico. De aquí la importancia crucial del retrato en Roma y su función socio-religiosa. De hacer presente cuasi físicamente a quien representa y dotarlo de sus rasgos psíquicos o volitivos más expresivos. Unidas a ambas concepciones, estarán las reacciones iconofóbicas como constantes históricas que se sucederán en una y otra Iglesia, y el resultado de tales iconomaquias, llevarán a la elaboración de dos diferentes teologías sobre la imagen.

Ahora debemos reconocer que si la concepción artística fundamental en el Cristianismo griego influido por el idealismo oriental estará basada en la desmaterialización de la figura en el espacio, siguiendo el ideal de Plotino³⁷⁸ y el cristianismo romano poseerá un marcado carácter aristotélico, que desarrollará junto a un arte sagrado -en sentido riguroso-, un arte religioso de formas más o menos «mundanas», ambos consumarán un arte genuinamente espiritual. Sólo que el germen encapsulado en Occidente había de detonar en algún momento -cual bomba de tiempo- si le faltaren

³⁷⁷ Ver MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *“Los Iconos Orientales y las Imágenes de Occidente: Valoración y discusión”* en *Ibíd.*, pp.55-70.

³⁷⁸ Ver PORFIRIO/PLOTINO. *Enéadas* Madrid: Gredos. 1992. Cfr. Libro I, cap. 6. *Sobre el bien y la belleza*. Plotino fue el último gran filósofo del helenismo. Nació en el año 204 d. C. En Plotino se unen las diversas corrientes filosóficas de su tiempo, es ecléctico, heterodoxo, pero con un predominio del neoplatonismo, aunando filosofía y religión. El pensamiento de Dios y de lo divino dominan el alma del gran neoplatónico. Sus preguntas como ¿hay otra Belleza superior a éstas y que constituya acaso la fuente de ellas? Por encima de todos los grados de la belleza, dispersos, ¿existe el Arquetipo de lo Bello, la Fuente inagotable, unitaria y eterna de esas bellezas menores? Para reconocer la belleza hay en el alma una facultad especialmente ordenada para ello. Esta capacidad estará más o menos despierta en función de que la propia alma está más o menos cercana a sí misma, al mundo que le es propio, al mundo inteligible.

los suministros espirituales esenciales que la animasen. Aunque Oriente debió sufrir cruda y noblemente los avatares de largas y cruentas invasiones externas, junto a hostiles ideologías que deconstruían toda una serie de largas tradiciones sedimentadas en el cultivo de una férrea espiritualidad, su legado espiritual y artístico se mantuvo incólume. Occidente en cambio, producto de su propia convulsión interna y el poderoso dinamismo de sus fuertes tendencias centrífugas, habría de experimentar en los últimos quinientos años, un despliegue de fuerzas y energías que hacían imposible mantener la necesaria tranquilidad y docilidad de espíritu para participar de un arte que revelara las cualidades de las verdades inmutables y eternas.

Ver entonces, que la dimensión anagógica del arte sagrado, que provoca ese transporte del alma hacia la contemplación de las cosas divinas está tan en el meollo mismo de su propia constitución, que vulnerar esta dimensión, sería vaciar los contenidos y aspiraciones esenciales de un arte que llegaría a constituirse en un arte «ilegítimo» o al menos vano, pues –en su sentido más profundo y místico- se estaría renunciando a un arte que nos remontaría hasta las auténticas verdades celestiales y escatológicas, o en otras palabras, el arte sacro estimularía el encumbramiento del alma desde lo sensible hasta lo inteligible. Es por ello que el arte cristiano verdadero renuncia deliberadamente a un naturalismo evidente, pues las verdades reveladas no se agotan aquí, dentro del mundo material y finito en el cual nos movemos, y opta por un arte que expresa un «realismo espiritual», utilizando para ello progresivos «grados de abstracción» que nos permitan referirnos a la «naturaleza concreta» del arte sagrado, pues *“no hay, pues, arte cristiano verdadero sin cierto grado de «abstracción», si se nos permite utilizar este término tan equivoco para designar lo que, en realidad, constituye el carácter «concreto» del arte sagrado, su «realismo espiritual». Precisemos: si el arte cristiano fuera enteramente abstracto, no podría dar testimonio de la encarnación del Verbo; si fuera naturalista, desmentiría su naturaleza divina»*³⁷⁹. Creemos que ahí subyacería el gran dilema del arte sacro en que se vio envuelto e implicado el Cristianismo, pero en ese misterio residiría también su grandeza. Y en lo que llevamos de recorrido en esta investigación, ya podemos vislumbrar, sin temor a equivocarnos, cual fue la civilización poseedora de la atmósfera psíquica que permitió dar la correcta y profunda forma a esas realidades teológicas: la civilización cristiana medieval.

³⁷⁹ Op. Cit. BURCKHARDT, Titus, pp. 174-175.

Unida a su «*función anagógica*» está la «*función pedagógica*» que queremos detenernos a analizar un poco. En la Iglesia oriental la liturgia celebra lo que el icono representa, esto es, los misterios de la fe, *“en este sentido se puede hablar de que el contenido de la iconografía oriental es esencialmente litúrgico. No se concibe una celebración sin iconos, ni que éstos expresen algo que no haga referencia a la liturgia. Hay un esquema iconográfico fijo que siguen todos los templos orientales desde los pies a la cabecera pasando por la cúpula”*³⁸⁰. Nuestra tesis quiere demostrar que en el siglo XIII los programas iconográficos de las catedrales del románico maduro, como las del gótico temprano y clásico están en absoluta concordancia entre el contenido de la iconografía y la liturgia, por lo que habría una extraordinaria solución de continuidad entre los usos dadas a las imágenes en ambos ritos, a pesar de marchar de modo diferenciado en lo que respecta al obediencia con el papa en Roma después del cisma de Oriente de 1054³⁸¹, pero veremos que bajo una comunión espiritual análoga. La iglesia griega, que será heredera de la gran tradición neoplatónica no presentará los mismos síntomas que la iglesia romana, todavía heredera de los esquemas ideológicos del viejo Imperio romano en el tratamiento de las imágenes, sobre todo en el retrato: *“El retrato en Roma encierra siempre una dimensión religiosa: representa la pervivencia del antepasado familiar que se hace presente en la liturgia doméstica y del emperador endiosado al cual el pueblo le rinde culto”*³⁸². Esa mentalidad será fundamental en la evolución de las imágenes en Occidente pues intermitentemente se manifestará en un gusto especial -o más bien la tentación- hacia la fidelidad naturalista del personaje representado [FIG. 39]. De allí la preferencia en Occidente hacia la escultura exenta de bulto redondo, el relieve y la tridimensionalidad espacial en la pintura, todas características que, como un bacilo latente, emergerá a la superficie con un rejuvenecido ímpetu en los primeros albores del Renacimiento. Sin embargo la influencia bizantina –o tendencias bizantinizantes-

³⁸⁰ Op. Cit., MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier, p. 63.

³⁸¹ Ver ORLANDIS, José. **Historia de la iglesia: La Iglesia Antigua y Medieval**. Tomo 1. Madrid. Palabra, 1989, pp. 249-264. El Cisma de Oriente y Occidente, también conocido como Gran Cisma, es el nombre dado al evento de mutua excomunión que separó al Papa y a la cristiandad de Occidente, de los patriarcas y cristiandad de Oriente, especialmente del principal de ellos, el Patriarca Ecuménico de Constantinopla. el Gran Cisma fue más bien resultado de un largo período de relaciones difíciles entre las dos partes más importantes de la Iglesia universal. Las causas primarias del cisma fueron sin duda las tensiones producidas por las pretensiones de suprema autoridad (el título de "ecuménico") del Papa de Roma y las exigencias de autoridad del Patriarca de Constantinopla. Efectivamente, el Obispo de Roma reclamaba autoridad sobre toda la cristiandad, incluyendo a los cuatro Patriarcas más importantes de Oriente; los Patriarcas, por su lado, alegaban, según su entendimiento e interpretación de la Sagrada Tradición Apostólica y las Sagradas Escrituras, que el Obispo de Roma solo podía pretender ser un "primero entre sus iguales" o "Primus inter pares". La Iglesia se dividía entonces a lo largo de líneas doctrinales, teológicas, políticas y lingüísticas -griego para las liturgias en Oriente, latín en las occidentales-.

³⁸² Op. Cit., MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier, p. 64.

perdurarán en la península itálica hasta bien entrado el «*quattrocento*», sin embargo, lejos de la órbita de influencia romano-bizantina el mundo románico y gótico, explorarán independientemente las posibilidades aún no agotadas de un arte propio, que será hierático, esquemático y con ciertos grados de abstracción, y que encarnará fielmente las dimensiones anagógicas del arte cristiano recién detalladas. El papa *Gregorio Magno* le escribe –reprendiéndolo– al obispo *Sereno* de Marsella, luego que éste ha decidido destruir las imágenes en su diócesis: “*Las imágenes han de emplearse en los templos para que los iletrados puedan al menos aprender viendo en los muros lo que no pueden leer en los libros*”³⁸³ donde el Papa le otorga un carácter netamente pedagógico y didáctico a la imagen, reforzado por una carta posterior en que le manifiesta: “*Una cosa es adorar una pintura y otra conocer a través de la historia pintada, qué es lo que hay que adorar. Porque lo que la Sagrada Escritura proporciona a los que saben leer, es lo que la pintura proporciona a los analfabetos que saben mirar, en ella los ignorantes ven los ejemplos que tienen que imitar y leen lo que no saben leer*”³⁸⁴. Esta epístola se puede considerar el primer documento que exhibe el valor de las imágenes en Occidente.

Sin embargo será en el acontecido siglo XIII donde se harán las principales reflexiones en Occidente en torno al uso de las imágenes religiosas. El escolástico franciscano san Buenaventura y el dominico santo Tomás de Aquino serán los que definirán el pensamiento y zanjarán las controversias acerca del uso de estas imágenes en adelante. Es justamente el Aquinate, que, a propósito de los comentarios a las sentencias de *Pedro Lombardo*³⁸⁵ afirma que había:

³⁸³ Ver MAGNO, San Gregorio, *Lib. IX. Epístola IX. Ad Serenum Massiliensem Episcopum*: PL 77, 1128-1129 c. *San Gregorio Magno* (540–604), *Gregorio I* o también *San Gregorio* fue el sexagésimo cuarto Papa de la Iglesia Católica. Uno de los cuatro Padres de la Iglesia latina y Doctor de la Iglesia. Fue proclamado Doctor de la Iglesia en 1295 por Bonifacio VIII. También fue el primer monje en alcanzar la dignidad pontificia, y probablemente la figura definitoria de la posición medieval del papado como poder separado del Imperio romano.

³⁸⁴ Ver MAGNO, San Gregorio, *Epístola XIII. Ad Serenum Massiliensem Episcopum*: PL 77, 1127- 1128 c. Véase también FREEDBERG, Daniel. *El Poder de las Imágenes*. Madrid: Cátedra, 1992, p.198.

³⁸⁵ Ver LOMBARDO, Pedro, *Sententiarum Libri Quatuor*, Lib. III, 1576. *Pedro Lombardo* (1100–1160) fue un teólogo escolástico y obispo del siglo XII. Su obra más famosa fue “*Libri quatuor sententiarum*, el Libro de Sentencias. Sirvió como libro de texto teológico en las universidades medievales, desde los años 1220 hasta el siglo XVI. No hay otra obra semejante en la literatura cristiana, excepto la propia Biblia, que haya sido más comentado. Todos los grandes pensadores medievales, desde Bernardo de Claraval y Tomás de Aquino hasta Guillermo de Ockham y Gabriel Biel, fueron influidos por él. Incluso el joven Martín Lutero escribía glosas sobre las “Sentencias.” Los *Cuatro Libros de Sentencias* es una compilación de textos bíblicos con pasajes relevantes de los Padres de la Iglesia y muchos pensadores medievales, sobre teología cristiana. El genio de Pedro Lombardo radica en la selección de pasajes, su intento de reconciliarlos donde parecen defender puntos de vista distintos, y su ordenación del material de modo sistemático. Así, los “Cuatro Libros de Sentencias” empiezan con *la Trinidad* en el Libro I, luego pasan a tratar *la Creación* en el Libro II, *a Cristo, el salvador de la creación caída*, en el Libro III, y se refiere a *los Sacramentos*, que median para lograr la gracia de Cristo, en el Libro IV.

*Tres razones para la existencia institucionalizada de las imágenes en la Iglesia: primera, la instrucción de los analfabetos; que podrían aprender en ella como en los libros; segunda, el misterio de la Encarnación y el ejemplo de los santos podrían perdurar más firmemente en nuestra memoria viéndolos representados ante nosotros a diario; tercero, las emociones se estimulan más eficazmente con cosas vistas que con cosas oídas*³⁸⁶.

La primera razón esgrimida -la instrucción de la gente sencilla- no se aparta de los postulados de la tradición patristica antes esbozadas. La segunda razón -hacer presente a nuestra contemplación la historia de salvación y los ejemplos de los santos que la han vivido en forma elocuente- parte de la base que a los fieles no les basta sólo con oír de modo esporádico acerca de los misterios de nuestra fe, sino que necesita ser reproducido a cada momento, a fin de poder encarnarlos y hacerlos vida, y la «*imagen vista*» tendría una preeminencia por sobre la «*palabra oída*»; la última razón -derivada de la anterior- apelaría al recuerdo activo por medio de las imágenes, que incitarían la devoción, de modo análogo como la haría la lectura edificante de la Biblia y la meditación del Evangelio. Aunque esta última observación ya había sido tratadas por Horacio en su *Ars Poética* al postular que “*lo que la mente absorbe por los oídos la estimula menos que lo que se le presenta a través de los ojos y lo que el espectador puede creer y ver por sí mismos*”³⁸⁷. San Buenaventura -también comentando esas mismas sentencias del Libro III de Pedro Lombardo-, mantuvo estos tres criterios esbozados por el Aquinate para la introducción y uso de imágenes en los lugares de culto, pues afirmaba que las imágenes se debieron utilizar debido a la ignorancia del pueblo sencillo, la holgazanería de nuestras emociones y la debilidad de nuestras memoria, pero ampliando estos postulados decía:

Eran necesarias las imágenes: 1) para que los iletrados pudieran aprender más fácilmente los sacramentos de la fe en las pinturas y esculturas, como si de libros se tratase; 2) para que quienes no sentían devoción al oír sobre las obras de Cristo pudieran al menos emocionarse viéndolas en figuras y pinturas tal como si las presenciaran físicamente con los ojos del cuerpo; y 3) para que, al verlas,

³⁸⁶ DE AQUINO, Tomás. *Commentarium super libros sententiarum*. Commentum in librum III, dist. 9, art. 2 qu. 2.

³⁸⁷ Ver FLACO, Quinto Horacio. *Ars Poética o Epístola ad Pisones*. traducida en verso castellano, por Tomás de Iriarte, en Colección de obras en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte. Tomo IV, Madrid: en la Imp. Real, edición facsímil, 1805, pp. [V]-124, versos 180-182. “*segnius irritant animos demissa re aures/ quam quae sunt oculis subiecta fidelibus, et quae/ ipse sibi tradit spectator [...]*”. Quinto Horacio Flaco (65 a. C. -8 a. C.), es el principal poeta lírico y satírico en lengua latina. Es un poeta reflexivo, que expresa aquello que desea con una perfección casi absoluta. Los principales temas que trata en su poesía son el elogio de una vida retirada («*beatus ille*») y la invitación de gozar de la juventud («*carpe diem*»), temas retomados posteriormente por poetas españoles como Garcilaso de la Vega y Fray Luis de León. Escribió, además, epístolas (cartas), la últimas de las cuales, dirigida «A los Pisones», es conocida como *Ars Poética*. Las Epístolas es la poesía de la reflexión moral y filosófica. Entre éstas últimas destaca *Epístola ad Pisones*, más conocida como *Arte Poética*, en la que sienta principios de preceptiva literaria que han tenido durante siglos pervivencia en nuestra cultura.

recordásemos los beneficios que los santos nos concedieron con sus obras virtuosas³⁸⁸.

Subrayando con este argumento la necesidad concreta de que haya imágenes en las iglesias. Con estas justificaciones de orden pedagógico que afirman santo Tomás y san Buenaventura, podríamos decir que se sistematiza la misión y razón de ser de las imágenes en la Iglesia Occidental, escritos que influirán en todo el pensamiento ulterior de la Iglesia en esta cuestión. Aunque debemos afirmar que este pensamiento no fue compartido por todos, ni en todos los tiempos:

El siglo XVI supone para Occidente un momento importante en la sistematización del valor de las imágenes. La postura iconoclasta del pensamiento protestante movió a los escritores de la contrarreforma a defender y valorar en su justa medida el lugar de las mismas en el culto y en la devoción del pueblo. El protestantismo desempeña en Occidente el mismo papel que, unos siglos antes, los iconoclastas de Oriente³⁸⁹.

Es interesante percatarse de que la Escolástica del s. XIII ya no insistirá para nada en el rol anagógico que tenía el arte sagrado medieval y se confía en su poder de suscitar emociones y exaltar sentimientos. Es decir, por su propio método de trabajo intelectual que intenta utilizar la filosofía grecolatina clásica para comprender la revelación religiosa del cristianismo -que unido a la propia espiritualidad franciscana-, promueve un arte que se dirija hacia las emociones antes que al intelecto, oscureciendo el sentido anagógico que por ese entonces dominaba el lenguaje expresivo de las iglesias y catedrales de Europa. Dado estos acontecimientos no nos sorprende entonces que el decaimiento del arte sagrado se comience a producir precisamente a fines del s. XIII y comienzos del s. XIV, apenas estas definiciones de los connotados escolásticos vayan permeando hacia los diversos talleres o gildas de constructores y artesanos, disociando las enseñanzas que constituían las escuelas de sabiduría al interior de las asociaciones gremiales o de las escuelas catedralicias, del paralelo surgimiento de las universidades y de la entronización de la naciente burguesía, generando progresivos cambios en la atmósfera psíquica del hombre medieval, que habrían de despertar fuerzas profundamente dinámicas e inquietas que habían estado aletargadas y bajo control durante buena parte de la Baja Edad Media.

³⁸⁸ DA FIDANZA O.F.M., Buenaventura. *Commentaria in quatuor libros sententiarum*, Lib. 3, dist. 9, qu. 2. De la Edición Quaracchi en <http://www.franciscan-archive.org/bonaventura/sent.html>. Véase también Op. cit. FREEDBERG, Daniel, pp. 197-198. *San Buenaventura* (Italia; 1218 - Lyon; 1274), místico franciscano, obispo de Albano y cardenal italiano que participó en la elección del papa Gregorio X. Es Doctor de la Iglesia Católica (Doctor seráfico por sus escritos encendidos de fe y amor a Jesucristo.). Discípulo de Alejandro de Hales. Llegó a General de la Orden Franciscana.

³⁸⁹ Op. Cit., MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier, p. 65.

El arte sagrado cristiano que había cultivado y afianzado por largos siglos y que se había distinguido por un bello, adecuado y correcto equilibrio entre las dimensiones humanas y divinas propia de las definiciones teológicas de su Credo; un primer síntoma desde este punto de vista, fue la disociación entre los roles anagógicos y pedagógicos que condujo hacia el primer paso a la herejía. El sólo cultivo de la dimensión anagógica podía desviar a un esquematismo, hieratismo e impasibilidad extrema e inaccesible de las imágenes que podían volver lejanas y ajenas de la comprensión intelectual a las masas de fieles de las verdades del misterio cristiano; y por otro lado, el sólo cultivo de un arte de carácter y función pedagógica -exclusiva y excluyentemente- arrastraría al arte hacia el sentimentalismo más desatado y desbocado que se pudiera concebir. El perfecto equilibrio o de la doctrina del justo medio -o *mesotes* aristotélica- que había conquistado la cristiandad en el cultivo de unas imágenes que reflejaran los misterios de la fe y guiaran a los fieles a la contemplación del divino misterio, logrando aferrarlos y acercarlos a las verdades teológicas más profundas, a su vez que permitían aprender y reflexionar sobre estas enseñanzas a la luz de Cristo, Verbo encarnado y de las grandes fiestas litúrgicas en torno a su vida en la tierra, comenzaron a disiparse poco a poco, generando imágenes que lindaban desde mediocridad, insuficiencia y falsedad, hasta la confusión, excesos y abusos.



Fig. 40 **VIDRIERA TIPOLÓGICA.** Con programa referente a la pasión de Cristo. Catedral de Le Mans.

Fuente: SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*. Madrid: Encuentro, 1994; p. 234.

I. 2.6 EVOLUCIÓN DEL ARTE SACRO EN LA IGLESIA DE ORIENTE Y OCCIDENTE

Después de las largas discusiones y controversias que suscitaron el uso de los iconos y su participación en la liturgia en el imperio bizantino, y que no estuvieron exentas de hechos lamentables y de profunda tristeza para toda la cristiandad, podemos afirmar que dicha confrontación permitió filtrar y depurar los contenidos y programas de las imágenes sagradas. Por tanto, ese largo tiempo de pugnas habría de hacer evolucionar, madurar y cristalizar los argumentos acerca de la función y el sentido de la imagen sacra. Por ello es de vital importancia entender el concepto de que para la Iglesia Ortodoxa reducir el icono a mero objeto de arte, significa agotarlo en sí mismo y despojarlo de su función más elemental, cual es ser un vehículo que nos eleva hacia lo trascendente, revelándonos en esa presencia el misterio revelado de la Encarnación y de la Resurrección, síntesis de nuestra comunión con Dios; y en esa comunión, contemplar la belleza del mundo espiritual. Pero podría preguntar algún escéptico cartesiano: ¿Por qué acontece todo aquello en el Icono? ¿Dónde están los elementos espirituales que animan a esas imágenes y le confieren ese contenido? Para ello también debemos responder la pregunta: ¿Qué relación tienen los contenidos religiosos del cristianismo con la realidad estética, con el mundo de las formas sensibles? Y ¿cómo el icono participa de esa relación?

En primer lugar debemos saber que la técnica del icono, dentro de todo el arte figurativo, probablemente ocupa el lugar más relevante en toda la vida del arte cristiano oriental. El término *icono* nos sitúa dentro del arte sagrado tradicional de la espiritualidad de la iglesia católica oriental, comúnmente denominada Iglesia Ortodoxa; y que llegará a ser su expresión más depurada del pensamiento teológico y del sentimiento popular desde los albores del s. XIV, llegando a convertirse, en palabras de *Nikodim Pavlovich*, “en el símbolo único de la fe”³⁹⁰.

El prestigioso autor sobre iconos, Paul Evdomikov nos ha dicho que “*si el hombre aspira a la Belleza, es porque está de antemano bañado de su luz, porque el hombre desde su propia esencia es sed de la Belleza y de su imagen*”³⁹¹ y sabemos que sin esta belleza, el mundo se nos vuelve oscuro e ininteligible. Esa es la belleza que busca crear

³⁹⁰ Ver PAVLOVICH KONDAKOV, Nikodim. *Iconos*. Londres: Siroco, 2006,

³⁹¹ Ver EVDOKIMOV Paul. *El arte del icono. Teología de la Belleza*. Madrid: Publicaciones Clarentinas, 1999.

el iconógrafo, que nada tiene que ver con la belleza canónica del tipo realismo naturalista desarrollado tan vehementemente por el arte religioso occidental en los siglos recién pasados. La búsqueda de la belleza y la consecución de la armonía en un icono vienen dados por el resultado de una larga tradición acompañada de una reflexión, contemplación y manufactura escrupulosa que van estrechamente unidas. La belleza de un icono no descansa en la genialidad intuitiva del autor o en las emociones intensas que quiere manifestar el artista, ni siquiera en su capacidad de abstracción de una realidad cierta, sino que está amparada en el fiel cumplimiento de reglas precisas derivadas de minuciosos estudios que se han ido elaborando, sedimentando y perfeccionando a través de una larga tradición histórica. Nada se deja al azar, cada uno de los elementos se articula en el conjunto con asombrosa precisión.

Representar a Cristo fue una empresa temible y tremenda, de allí la exigencia hacia los iconógrafos para que garantizaran la continuidad y unidad doctrinal más allá de las fronteras del imperio bizantino, a través de un conjunto de guías, procedimientos y restricciones³⁹². Esto quedaba asegurado a través de la similitud con el prototipo, desde donde se irradiaba esa profunda belleza que se manifiesta en el icono. Esos prototipos provienen de algunas fuentes que se amparan en las más antiguas tradiciones, denominadas como imágenes “acheiropoietes”, es decir, imágenes no hechas por mano de hombre. El sentido no era ser retrato de Cristo sino imagen de su presencia.

Las técnicas artísticas quedan totalmente absorbidas por el contenido, que no es la representación, sino la "imagen", contenida por la representación, o sea, los arquetipos divinos, que sólo pueden revelar la fe y el Espíritu. El pintor ha de captar las estructuras espirituales escondidas. No ya la esencia divina, que permanece oculta, pero sí las energías divinas. Por eso, aunque es arte figurativo, no es retrato ni arte abstracto. Sería retrato si diera espacio a los elementos psíquicos (la expresión, el gesto, la pose, el movimiento, etc.). Sería arte abstracto si no captase las estructuras pneumáticas. El rostro de Jesús no es un retrato, sino icono de su presencia. La estilización desmaterializa las formas para permitir la revelación de la transparencia final y celestial de la carne³⁹³.

Dado la profunda fidelidad al prototipo, como versión más fidedigna del original, es que el arte del icono se ha mantenido prácticamente inalterable a través del tiempo y del espacio, conociendo sólo una lenta variación a través de los siglos, como ya analizamos en el caso de la evolución de la imagen de la Madre de Dios en Oriente y Occidente

³⁹² Cfr. Quenot, Michel, p. 85.

³⁹³ Ver MARIOTTI, P. *Imagen DicEs*, Cap. III. *El icono en la espiritualidad bizantina* en <http://www.mercaba.org/DicES/I/imagen.htm>. Visitada el 16 de enero de 2011.

respectivamente. Ya el VII Concilio Ecuménico de Nicea del año 787 decretaba que solamente el aspecto técnico de la obra dependía del iconógrafo, pero todo su plan, disposición y programa pertenecen y dependen de claro modo, a los santos Padres. Más tarde, en 1551, el concilio moscovita de los 100 Capítulos señala que todas las autoridades eclesiásticas deben velar sobre los iconógrafos y controlar su obra en sus respectivas diócesis³⁹⁴. Esto irá asociado con la circulación de manuales con indicaciones precisas sobre los modos de pintar y reproducir los rasgos de Cristo y de los santos³⁹⁵. Esta serie de instrucciones harán que la factura de los iconos sean durante mucho tiempo, un patrimonio casi exclusivo de los monjes; cosa habitual, pues es al alero del monasterio, donde se da una vida y efusión espiritual privilegiada. Es preciso aclarar que tampoco debemos ver una regulación tan estricta que ahogue al artista, pues depende de él, en último término, que su obra sea algo más allá que una mera copia, sin limitarse a la letra, sino al espíritu de los principios que anhela actualizar y ennoblecer. Quizás sería interesante destacar que entre el concilio de Trento (1545-1563) y el Concilio de Moscú de los Cien Capítulos (1551), celebradas contemporáneamente, se lleguen a conclusiones divergentes con respecto a la naturaleza del arte sagrado, *“mientras la Iglesia de Oriente permanece fiel a la superficie iconográfica de dos dimensiones, más abierta al misterio, le occidente cristiano más liberal deja la puerta abierta a la solución fácil (por razones del realismo), es decir, al estatua de tres dimensiones, más individual y autónoma”*³⁹⁶.

El iconógrafo, previo a plasmar la imagen en el tablero de madera, debe engendrar primero, el icono en su propio interior, fruto de la contemplación, el silencio y la ascesis, *“con la mirada y el corazón purificados, él podrá trazar la imagen de un mundo transfigurado”*³⁹⁷ según nos señala Michel Quenot. Por ello son emblemáticas las palabras de la iconógrafa rusa contemporánea Mme Fortunato-Theokretov: *“La razón de ser de los iconos es la de servir a Dios y a los hombres. El icono es una ventana a través de la cual el Pueblo de Dios, la iglesia, contempla el Reino; y, por esta razón, cada línea, cada trazo del rostro adquiere un sentido. El canon iconográfico, formulado a lo largo de los siglos, no es una prisión que quiera privar al artista de su impulso creador, sino la protección de*

³⁹⁴ El Concilio de Moscú de 1551, confirma el concilio de Moscú de 1547 sobre la canonización de los santos de la Iglesia rusa y es ratificada por el zar Iván IV en el concilio de 1551 donde además se establecen los criterios de vigilancia para velar por la correcta ejecución del icono y su adecuada función: *“Los arzobispos y obispos en todas las ciudades y pueblos y monasterios de su diócesis, deben velar sobre los pintores de iconos y controlar su obra”*

³⁹⁵ Se estableció en una serie de cánones pictóricos establecidos en la *“Guía de los iconógrafos”* (s. IX).

³⁹⁶ OP. Cit. QUENOT, Michel, pp. 95-99.

³⁹⁷ Ibid.; p.88.

*la autenticidad de lo que se representa. En esto consiste la Tradición*³⁹⁸. El iconógrafo por tanto, funda y nutre su arte en la Tradición y en las Enseñanzas de la Iglesia, siendo expresión acabada de la Liturgia y es inspirada por el Espíritu Santo. De aquí que sean obras no firmadas - aunque no anónimas-, a fin de no distraer al orante de su finalidad esencial.

Al contemplar el icono, nos percataremos de que existe una ausencia total de realismo, enfatizando su espiritualización por sobre su objetivación sensible, es decir, nos introduce en una realidad transfigurada que hace participar al hombre de un mundo suprasensible e invisible a nuestros límites materiales. En síntesis, hacerlo partícipe de la Encarnación de Cristo a través de la deificación del hombre. Por ello también la arquitectura y naturaleza presente en el icono desafía la lógica humana y las leyes de la gravedad al ignorar toda proporción, apariencia y distribución, para manifestar las esencias de las cosas y subordinarlas a las personas representadas. De los cuerpos desaparece su carnalidad sensual bajo ropas en formas de togas y pliegues, expresando un movimiento del espíritu. El rostro es el centro del icono, lo domina todo; los personajes de frente -sólo los santos-, expresan que participan de la gloria de Dios. Los que no han alcanzado la santidad, se presentan de perfil. En el caso de Cristo el rostro busca el equilibrio de su humanidad y divinidad. Los ojos son grandes y vivos, miran como testimonio de estar en la presencia de Dios. La frente abombada y alta encierra la fuerza del espíritu y la sabiduría. La nariz alargada y fina nos revela su nobleza. La boca, signo de espiritualidad es un fino trazo que prescinde de toda sensualidad, y siempre está cerrada, pues la contemplación de Dios exige el silencio absoluto. Los oídos, pequeños expresan que oyen la voz interior de los mandatos del Señor [FIG. 41]. Por tanto, podemos afirmar que todos los personajes de un icono se nos presentan impasibles, severos y hieráticos, expresando la paz de Dios, un dinamismo que es interior y una carne rendida al espíritu; todos signos de la plenitud de la vida espiritual. Finalmente el nimbo brillante sobre las cabezas expresa la abundancia de Luz Divina de aquel que vive en la intimidad de Dios

Los iconos son factibles de agrupar de modo que permitan al lego una comprensión más acabada de lo que hemos escrito. El primer lugar lo ocupa el rostro de Cristo, testimonio de su Encarnación, muchas veces presentado como *Pantocrátor* – todo

³⁹⁸ FORTUNATO-THEOKRETOV, Mme. Extracto conferencia “El icono, Ventana a Dios” citado en Op. Cit. QUENOT, Michel, p. 90.

poderoso y dueño del Universo- como Cristo triunfante, en gloria, que viene a sojuzgar a las naciones y hombres en la Parusía, - el advenimiento glorioso de Jesucristo al fin de los tiempos-. El *Mandylion*, imagen acheiropoietes ya referido, y el *Emmanuel*; Cristo-Niño con aspecto adulto. En Bizancio aparecen con una mirada severa como si escrutara las profundidades insondables del corazón humano, que se vuelve más bondadosa y amable en los iconos eslavos.

Le siguen en importancia las diversas representaciones de la Virgen, Madre de Dios –Theotokos- [FIG. 42]. representada con Jesús niño, el cual tiene en sus manos el rollo de la ley, que se pueden sintetizar en la *Kiriotissa*; es decir, la Virgen representada como un trono de sabiduría y Jesús niño sentado en sus piernas, reinando en majestad. La *Galaktotrofusa*; que es la Virgen amamantando a Jesús niño. La *Glikofilousa*; que corresponde a Virgen acariciando a Jesús niño o dándole un regalo. La *Hodogitria*, que es la que muestra el camino. La Virgen señala a Cristo como camino de salvación. También tenemos unas representaciones menos comunes como la *Virgen Platytera*; que contiene al Incontenible, o inmensa que contiene al Inmenso. La *Virgen Psychosostria* -que es la que salva nuestras almas-. La *Virgen Panaghia*, que es la Virgen toda santa, porque cubierta con un manto rojo, que indica la santidad del Espíritu Santo, expresa la plenitud de la santidad externa e interna.

Le siguen en abundancia, el icono de la *Deesis* -Intercesión-, que muestran al *Pantocrator* rodeado de la *Theotokos* y *Juan Bautista* -el Precursor del Mesías- y a veces, con varios santos intercesores a favor de los creyentes. El icono de la Crucifixión nos presenta a Cristo pleno de la gloria de Dios, dueño de la Vida, triunfando sobre la muerte. Absolutamente distinto a las crucifixiones de Occidente, donde prima el drama de la muerte y no el misterio de la Resurrección. Interesante es también el icono de la Resurrección o del Descenso a los Infiernos, pues constituye el principal tema litúrgico de vísperas de los sábados y como afirma Michel Quenot: “La Ortodoxia es la confesión de la Resurrección”³⁹⁹, que se representa habitualmente con el descenso al Ínfero, pues se evita el momento de la Resurrección, puesto que no hay detalles precisos ni aproximados en las escrituras, cualquier intento falsearía o agotaría de contenido al Misterio.

Para ejemplificar lo que estamos diciendo sólo nos baste recordar la iconografía cristiana que se da en torno al momento de la crucifixión del Señor, hecho cardinal de la

³⁹⁹ Op. Cit., QUENOT, Michel, p. 175

Fiesta Litúrgica de la Pasión de Cristo, que en Oriente ha permanecido inmutable cuando en Occidente ha ido variando notablemente, confundiendo su sentido original al irse alejando del prototipo y perdiendo su trasfondo metafísico. En Oriente y también en – prácticamente- todo el arte románico y en pleno desarrollo del arte de las vidrieras y de las esculturas del gótico primitivo y clásico, tanto la liturgia y el arte; se dirigen a celebrar *“la gloria de Dios, la dignidad de Cristo vencedor del sufrimiento y de la muerte – recordemos el pantocrátor bizantino y el Cristo triunfante de Vézelay de la Charité-sur Loire, etc.-, el Occidente permanece al pie de la Cruz”*⁴⁰⁰, derivando hacia una iconografía que se anclará en su acontecimiento histórico y humano, despojándole su divinidad, como «Cronocrátor,» -Cristo Señor del Tiempo- y casi olvidando el sentido último de que Cristo, el Ungido, es el vencedor de la muerte, donde la Cruz es el «*Lignum Vitae*», el árbol de la Vida, el camino, no el fin de su muerte, sino que indica el camino soteriológico, de la resurrección y de la redención de los pecados de «muchos». Al apreciar el icono bizantino de la *Crucifixión de Cristo* del *Maestro Denys*, [FIG. 43] a fines del s. XV ó comienzos del XVI, el espíritu contempla ya el anticipo de la Resurrección, donde Cristo ya no está prisionero en el plano de los fenómenos y aislado en su humanidad, sino que está lleno de la gloria de Dios, donde la liturgia ortodoxa del tiempo pascual exclama incansablemente: *“por su muerte Él ha vencido a la muerte”*, a esto se debe que *“el iconógrafo no nos muestre un cuerpo torturado, anonadado, sino al Dueño de la Vida, presencia divina resplandeciente”*⁴⁰¹ nos refiere Michel Quenot, quien agrega:

La cruz alargada, muy estrecha y sombría ocupa el centro de la composición en un equilibrio perfecto. El cuerpo de Cristo alargado y lleno de gracia se inclina ligeramente hacia su Madre, confortada y sostenida por tres mujeres enlutadas. María, afrontando el intenso dolor, sin ofrecer una imagen llorosa, se destaca del grupo con la mano derecha indicando a su Hijo, dirigiendo todo su ser hacia ese cuerpo que se libera de la atracción terrestre y que parece querer acercarse a ella. Crucificada también con su Hijo y en plena comunión con él, no deja lugar a la rebeldía, sino que se adhiere al amor del Buen Pastor (Jn 10,11) que entrega deliberadamente la vida por sus ovejas:

*«Nadie me quita la vida, yo la doy voluntariamente» (Jn 10, 18)”*⁴⁰².

Incluso con el resto de los personajes -como Juan y el centurión- se nos presentan alargados, contribuyendo a reforzar la vocación vertical de la imagen, el «*ascensus*» y «*descensus*» de Cristo, es decir, el paso del reino de los muertos para remontar hacia el reino de la vida. En la composición jamás domina la tristeza, sino la Gloria de Dios, pues

⁴⁰⁰ Op. Cit. QUENOT, Michel, p.102.

⁴⁰¹ Ibid., p. 171.

⁴⁰² Ibid., pp. 171-173.

Cristo ha vencido a la muerte y nos ha regalado la Vida Eterna. ¡Qué diametralmente opuestas a la imaginería barroca desarrollada en el Occidente Cristiano!

Una imagen análoga, que corresponde a una crucifixión que se encuentra en una vidriera de la Catedral de Poitiers, de la segunda mitad del s. XII, [FIG. 44] donde Cristo también se inclina ligeramente hacia la derecha donde está su madre, que permanece entera, aun cuando un mar de dolor conmueve a ambos corazones, pues en el momento de la noche oscura del Cristianismo, cuando todos han abandonado a Cristo, ella permanece fiel ante la cruz, junto al legionario *Longinos* -representando la *Ecclesia* y a Roma respectivamente- que reciben la herencia de Cristo, su Iglesia. A la izquierda está el discípulo Juan y el judío *Stephaton*, que acerca una esponja amarrada a una vara, pero que Jesús rechaza, representando a la *Synagoga*, que es el pueblo elegido, receptáculo donde habría de venir el Mesías, pero que al no reconocerlo, el vino se agria, de ahí el rechazo de Cristo a beberlo. Es decir, toda una teología de la imagen, que revelaba la nueva alianza de la iglesia naciente, en perfecta concordancia con la Escritura Sagrada, que revelaba la plenitud del valor de la imagen con respecto a sus funciones anagógicas y pedagógicas basadas en el poder sapiente del símbolo. Pues como dice Mâle: *“Al representar a Cristo muerto en la cruz, los artistas del siglo XIII no pensaron, pues, en conmovernos, sino en recordarnos el dogma de la caída y de la redención, idea principal del cristianismo”*⁴⁰³ lo que a su vez, tal expresión permitía que *“en la crucifixión simbólica, tal como era concebida entonces, hallamos pues, la simetría completa y la perfección matemática, que agradaban por encima de todo a la Edad Media”*⁴⁰⁴.

Un caso interesante es una crucifixión del s. XII de la Catedral de Brunswick, conocida como el *Crucifijo de Imervard* [FIG. 45]. Esta imagen escultórica intenta representar los dogmas cristológicos que se habían formulado en el concilio de Calcedonia en el 451, que lo expresó como las dos naturalezas de Cristo en una sola persona, la naturaleza divina eterna y la naturaleza humana perecedera, como Hijo de la virgen María, y que ambas existen indisolublemente en una sola persona. Estos elementos serán el fundamento esencial de toda la vida espiritual de la Edad Media. Y continúa siéndolo.

Este dogma fue el punto de partida para que muchos artistas representaran a Cristo. Hasta entonces el tema de la Crucifixión sólo se había abordado en el marco de

⁴⁰³ Op. Cit. MÂLE, Émile, p. 223

⁴⁰⁴ Ibíd. p. 226

algún ciclo y poniendo de relieve que el Hijo de Hombre, muerto en la cruz, no era un ser humano como lo demás, sino que seguía vivo en su naturaleza divina. Por este motivo, a la Crucifixión suele seguirle la escena del domingo de gloria, con el sepulcro vacío, o la del incrédulo Tomás metiendo su mano en la llaga del costado del Redivivo. El dogma de las dos naturalezas permitió desligar la Crucifixión de su contexto y crear un tipo de imagen independiente. El crucificado como representación independiente pasó a convertirse en el objeto de culto por antonomasia del cristianismo⁴⁰⁵.

Y si bien en un principio, la crucifixión monumental se ubicaba en el altar de la Pasión o de la Crucifixión en uno de los brazos del transepto en los templos románicos, con el tiempo pasaron a estar en el remate visual de la nave, colgado o apoyado sobre el iconostasio o el retablo, a fin de ser visibles a distancia. Muchas veces formaban un conjunto triunfal junto a María y el apóstol Juan. Lo interesante de estas imágenes –y ésta en particular-, es que presentaban a Cristo como vencedor de la muerte, con ambos pies iniciando simbólicamente el proceso de Ascensión, con los brazos perfectamente alineados paralelos a los travesaños de la cruz triunfal, revelando tal vez que Él está por sobre el sometimiento a tan cruel castigo, con un cuerpo disciplinado, rígido y austero, cubierto con vestiduras, y con un rostro vagamente expresivo, como si sabiéndose triunfal de la dura prueba de la cruz, mirara a la muerte con desdén o al menos con indiferencia, con un rostro severo e imperturbable. Probablemente transmitiendo en los fieles –cuando éstos alzaban piadosamente la mirada-, la misma idea de la esperanza en la Resurrección, ya que Él mismo los había precedido.

Veamos otro caso, el de una escultura que nos muestra un Cristo crucificado gótico del s. XIII ubicado en una capilla del transepto norte de la Catedral de Amiens [FIG. 46]. En él se ve a Cristo que no está sufriendo, ni está muerto – sabemos históricamente que sufrió lo indecible y que efectivamente murió- Él está, sin embargo, tranquilo, sereno, impasible, con un rostro que irradia una fuerza vital tremenda, sus manos y pies clavados, no obstante, Él ya está ascendiendo al cielo, la posición de sus manos y pies lo confirman. No está desnudo –y sabemos históricamente que si lo estaba- sino revestido con una túnica dorada que simboliza el sol, «*ego sum lux mundi*» o «*ego sum lux aeterna*» y su cabeza está dignificada con una corona, signo de que Él es el *Ungido*, el *Mesías*, el *Christos*. Él ha triunfado a la muerte y nos conduce -con su gesto- hacia el cielo, ya que Él es “*el camino, la verdad y la vida*”. La imagen del arcángel san Miguel venciendo al dragón, en el arco superior se nos presenta como prefiguración de Cristo

⁴⁰⁵ TOMAN, Rolf. **ARS SACRA: El arte y la arquitectura cristianos de Occidente**. Barcelona: H. F. Ullmann, 2010, p. 276.

venciendo a las tinieblas. Por tanto, lo que estamos diciendo, no es si corresponde o no, a la verdad «*histórica*» del hecho en sí, sino que afirmamos que el arte sagrado es un preciso testimonio de sentido riquísimo, que nos revela una verdad de orden trascendente, esto es, un alcance de dimensión metafísica que nos revela una verdad ontológica, esencia del arte sacro cristiano, al revelar una cualidad del ser. Por tanto estos cuatro casos nos muestran un arte concebido como *anagogía*, rol esencial en el arte sagrado, pues con ello le queda conferido un carácter sacramental, pues nos conduce y nos guía, por medio de la contemplación de la forma artística, como signo visible, al encuentro profundo e íntimo con Dios, es decir, nos hace transitar hacia el conocimiento de realidades suprasensibles, que en definitiva, constituye una revelación de sentido.

Por otro lado, como una de las consecuencias de las cruzadas y de las peregrinaciones hacia Tierra Santa a nivel espiritual, es que progresivamente se irá introduciéndose un pietismo dolorista que se centrará en el simbolismo de la cruz, que identificará los sufrimientos soportados por el fiel o los peregrinos con los padecimientos de *Cristo crucificado*. Consecuencia de esto es que se desarrolla la devoción a las *Cinco Llagas* y el fervor religioso por el *Viacrucis*; por lo que comienzan a reproducirse la iconografía de los instrumentos de la pasión y las representaciones del crucificado. También comienza a proliferar la imagen de la Virgen dolorosa que subraya más su humanidad conmovida hasta el desfallecimiento, que el misterio de la Theotokos –Madre de Dios-. Por tanto, progresivamente se comienza a pasar de un arte figurativo que expresa realidades suprahumanas –desarrollada desde tiempos pretéritos expresada en las “*Biblia Pauperum*” y en las miniaturas de los libros monásticos-, a un arte donde prevalecen los elementos dramáticos derivados de una intensificación en el sufrimiento humano de Jesús y su madre –representaciones del arte plástico donde la crucifixión ocupa gradualmente un lugar privilegiado, reforzado con las representaciones sagradas de los *laudes*, sugeridas por la liturgia pascual.

Una *Crucifixión dolorosa* tallada en mármol, procedente del detalle del púlpito de estilo gótico de la catedral de Siena, realizada por los *Pisano* hacia 1265 [FIG.47], representan ese momento trágico y final en la vida de Cristo, en una escenas atestada de gente, llenas de movimiento, donde las figuras alcanzan gran protagonismo, incluso donde las figuras que articulan los cambios de planos ya aparecen casi como esculturas exentas, a punto de adquirir la autonomía que conquistará la escultura en forma plena en el Renacimiento. En ella se aprecia aquella imagen de la Virgen dolorosa, en que no

soportando el dolor de ver a su Hijo en la cruz termina por desmayarse desesperanzada, siendo sujeta por las otras mujeres que también lloran desconsoladas. Imagen que ilustra un drama que desborda gran patetismo y angustias apasionadas, alejándose de los textos bíblicos que presentan a María erguida, entera al pie de la cruz, pues nada habría de cambiar la decisión que se mantuviera fiel e inmovible a la voluntad del Padre. La novedosa disposición del travesaño de la cruz, que al aparecer inclinados refuerzan el peso de la muerte y la carga del sufrimiento que pasan por el cuerpo de Cristo, que yace exánime, frente a la angustia de los que presencian su muerte. El dinamismo de la abigarrada escena y la especial atención prestada a los detalles, a los pliegues de los ropajes, a la humanización de los rostros y de los cuerpos, confirman las tensiones que existen en esta imagen, donde comienza a desbordar humanidad-mundanía con un correspondiente descenso de divinidad-eternidad. Se volvían a imitar los sarcófagos romanos con mujeres plañideras o con escenas de batallas del mundo antiguo, y donde se anunciaba la progresiva independencia de la escultura de la arquitectura, dotando al conjunto de un mayor naturalismo expresado en un nuevo canon de proporción a las figuras humanas que se inspiraban más en las formas clásicas, y donde los elementos narrativos y expresivos se resaltaban fragmentando el hieratismo característico de la Edad Media. Se inauguraba así, una nueva era que pasaba del románico al renacimiento, casi sin pasar por el gótico y de fuerte carga humanista, con el deseo intenso de contar una historia concreta condimentándola con el mayor número de detalles posibles y con mayor carga de humanidad. No por nada el afamado escultor contemporáneo Henry Moore llamó a Nicola Pisano el *“primer escultor moderno”*.

Veamos ahora como estas tensiones psíquicas que se desataron con el triunfo de un arte burgués hacia el final de la Edad Media, se expresan en una crucifixión tardogótica alemana del s. XIV, denominada –no por nada- *«Crucifixus Dolorosus»* [FIG.48] que es un modelo impuesto en toda Europa según el recién analizado modelo concebido por el escultor Giovanni Pisano, en la crucifixión para el púlpito de la catedral de Siena en que también se representa a Cristo en una evolucionada cruz triunfal, aunque la crucifixión de la antigua abadía de monjas de Sankt Maria im Kapitol de Colonia, debe su particularidad a que ha reelaborado tanto el modelo de Pisano, que resulta inconfundible; pues si bien los Pisano habían agregado un movimiento incesante e intenso drama a su púlpito, ahora la escultura se llenaba de patetismo y de detalles efectistas e impresionantes de un Cristo sufriente lleno de llagas y laceraciones. Era el arribo del naturalismo extremo, revelando ya las cualidades del arte gótico tardío donde la voluntad

prevalece sobre el intelecto, pues *“el arte gótico, sobretudo en su fase avanzada, representa un desarrollo unilateral, un predominio del elemento volitivo sobre el intelectual, un impulso más que un estado de contemplación”*⁴⁰⁶. Esas tensiones psíquicas ya eran manifiestas, y contra ese impulso, de ese desarrollo precario del estilo tardogótico, es que va a reaccionar el racionalista y latino estilo del Renacimiento. En esta parte es necesario aclarar que no todos los tipos de arte siguen una evolución paralela, pues así como escultura y pintura sucumbirán a la tentación naturalista, la arquitectura gótica seguirá fiel a la tradición hasta, prácticamente, el momento de su desaparición. Eso lo veremos y comprobaremos en la última parte de nuestra investigación.

Estudiemos ahora, brevemente, una crucifixión manierista del pintor *Matthias Grünewald*, de 1502 que se encuentra en el retablo del monasterio de *san Antonio de Isenheim* [FIG.49]. Al pintor en cuestión, le interesa presentarnos la humanidad descarnada de Cristo, atormentado y sangrante, agonizante en la cruz, cuyo travesaño se curva ante la dramática tensión de su cuerpo desgarrado, sus manos y pies crispados, bajo un padecimiento insoportable en el momento preciso que se está extinguiendo todo soplo de vida y su cuerpo mortecino ya presenta el color verde de la descomposición de la carne. El cielo está ya oscurecido y la virgen María, sobrepasada por un mar de dolor, se derrumba, alcanzando a ser sostenida por san Juan. La Magdalena arrodillada con los perfumes, clama al cielo por misericordia. San Juan Bautista a su costado izquierdo, lo presenta como al cordero que había de venir, con su sangre y muerte, a redimir al mundo. *“al contrario, ¡qué emoción, qué sentimiento de vacío cuando se contempla sin prisa el famoso retablo de Grünewald que expresa con vigor la desgracia de Aquel que se hizo en todo semejante a los hombres”*⁴⁰⁷. Aquí se manifiesta plenamente el cambio de actitud que guiará el arte durante los próximos siglos: si antes contemplábamos el misterio de una presencia, ahora estamos frente a una ausencia. Se le es despojada su divinidad a Cristo, quedándonos en su pura superficie, en su dimensión histórica, en su mera humanidad, clausurando el misterio central del cristianismo, la dimensión proyectiva de su naturaleza divina, dominada la escena por la desolación, suscitando en nosotros –cuando no lo macabro y lo patético- sentimientos devocionales de piedad, compasión y misericordia, todos deseables en el fiel, pero no a costa de sacrificar la majestad real y la

⁴⁰⁶ BURCKHARDT, Titus. *Principios y métodos del arte sagrado*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2000, p.175.

⁴⁰⁷ Op. Cit. QUENOT, Michel, pp.102-103.

serenidad que contempla san Juan Crisóstomo: *"Miro a Cristo crucificado y veo al Rey"*⁴⁰⁸, sino que es lo emocional lo que domina a toda la obra. Cristo crucificado aparece ya como caído, arrastrado por el peso de su carne hacia el suelo, casi ignorante de la promesa, *"porque tanto amó Dios al mundo, que entregó a su Hijo Unigénito para que todo el que crea en Él no perezca, sino que tenga vida eterna"*⁴⁰⁹. Es vital entender que el arte sagrado no presenta drama, sólo *kénosis*, pues no se dirige a las emociones, sino que al espíritu, por ello es que ciertas cualidades como ésta de la *«kénosis»*⁴¹⁰, es decir, la exinanición, humillación o el despojarse a sí mismo de Sus Divinos atributos fue, por tanto, un acto libre del Dios-hombre, pero donde la representación del cuerpo de Cristo no puede recordarnos la corruptibilidad, pues estaría invalidando de hecho la dimensión divina, pues *"en estas representaciones la humanidad de Cristo absorbe a su divinidad de forma que destaca solamente el fracaso, la desesperación, sin el menor indicio de resurrección, despojando de su fuerza de Vida a la cruz"*⁴¹¹. Lamentablemente este tipo de representaciones son muy numerosas en el Occidente moderno. El autor *Hans Sedlmayr* en su libro *"La pérdida del centro"*⁴¹² nos ha demostrado que la decadencia del arte cristiano, hasta su fase actual, es antes que nada la decadencia de la imagen del hombre: a la imagen de Dios hecho hombre, transmitida tan celosamente por el hombre

⁴⁰⁸ San **Juan Crisóstomo** o *Juan de Antioquia* (Antioquía, Siria; 347–407) fue un religioso cristiano, patriarca de Constantinopla, es considerado por la Iglesia católica uno de los cuatro grandes Padres de la Iglesia del Oriente. En la iglesia ortodoxa griega es uno de los más grandes teólogos y uno de los tres Pilares de la Iglesia, juntamente con Basilio y Gregorio. Fue un excelso predicador que por sus discursos públicos y por su denuncia de los abusos de las autoridades imperiales y de la vida licenciosa del clero recibió el sobrenombre de "Crisóstomo" que proviene del griego *chrysóstomos* (χρυσόστομος) y significa 'boca de oro' (chrysós, 'oro', stomos, 'boca')

⁴⁰⁹ Jn 3:16

⁴¹⁰ **Kénosis**: término derivado de la discusión sobre el real significado de Fil 2:6: "Quien siendo en forma de Dios, no consideró ello como algo a que aferrarse; sino que vaciándose (*ekénosen*) a sí mismo, tomó forma de siervo, siendo hecho en semejanza de hombre y hallado como uno de ellos..." De acuerdo con la teología católica, la exinanición de la Palabra consiste en la asunción de la humanidad y el simultáneo ocultamiento de la Divinidad. La *kénosis*, o la exinanición de Sus Divinos atributos fue, por tanto, un acto libre de Cristo. La exinanición de Cristo es visto primero como Su libre sujeción a las leyes humanas del nacimiento y crecimiento y a la bajeza de la naturaleza humana caída. La santidad de Cristo no era compatible con la descomposición tras la muerte, que es la manifestación del poder destructivo del pecado. De hecho, Cristo tuvo el derecho de liberarse de todo dolor corporal, y Su humanidad habría tenido el poder de quitar o suspender los efectos de las causas del dolor. Pero El libremente se sujetó a Sí mismo a muchos de los dolores resultantes de la ejercitación del cuerpo e influencias externas adversas como fatiga, hambre, heridas, etc.

⁴¹¹ Op. Cit., QUENOT, Michel, p. 106.

⁴¹² SEDLMAYR, Hans, **Verlust der Mitte**. Trad. **Arte en crisis: El centro perdido** (Nuevo Brunswick, 2006 [1948/1957]). ISBN 1412806070. El diagnóstico del estado estético del arte de nuestro tiempo apunta, según Sedlmayr, a una grave enfermedad y perturbación históricas que tienen un claro origen: la pérdida del hombre, del hombre visto en su verdad más honda y más plena: no del "hombre autónomo", unidimensional, sino del hombre criatura e imagen de Dios. Sólo habrá futuro artístico si se logra colocar en "ese centro" antropológicamente vacío del arte contemporáneo, de nuevo, al hombre en toda su plenitud; o, al menos, si se consigue mantener viva la conciencia de que en "el lugar central perdido" del arte contemporáneo espera y está "el trono que ha quedado vacío para el hombre perfecto, el Dios-hombre. Ver también ROUCO VARELA, Antonio Cardenal. **La belleza frente a la ideología laicista** en HUMANITAS Nº. 44, o en el enlace web: <http://humanitas.cl/html/biblioteca/articulos/d0496.html>

medieval, a la que le va a suceder el hombre del Renacimiento, un hombre autónomo que se glorifica a sí mismo⁴¹³. “Admitamos que si no es necesario ser cristiano para evidenciar el sufrimiento humano, si lo es, al contrario, para «ver» y «hacer ver» en el Crucificado a Cristo glorioso resucitado”⁴¹⁴. Por tanto será precisamente la figuración pictórica la que mejor exprese esta crisis en la espiritualidad occidental:

Si el beato Angélico expresa todavía la teología dominicana dentro de los cánones iconográficos clásicos o bien ligados a la gran lección bizantina, Giotto rompe, con la introducción de la perspectiva, uno de los principales presupuestos de ese arte. Con él y después de él ocurre algo grave en la iconografía; algo que sigue una peculiaridad presente ya desde siempre en la espiritualidad occidental: la irrupción en la imagen de la humanidad histórica y social de los temas religiosos. El arte sagrado occidental expresará siempre, por eso mismo, la tensión y el drama entre lo humano y lo divino. El punto de ruptura y de choque dramático sería siempre, en último análisis, el crucificado. Esta teología de la cruz, en la cual se acumulan todos los males y ruindades de la humanidad, se expresa hasta el paroxismo y de modo plenamente luterano en los dibujos de Grünewald. Aquí el crucificado es injuriado por un pueblo, más aún que por la soldadesca, lleno de vicios y de rabia satánica. El crucificado extiende sus brazos sobre el madero de la cruz doblado como una ballesta. En la Tentación de San Antonio la naturaleza humana, corrompida irremediablemente, produce monstruos y demonios que atacan al santo, que grita: "¿Dónde estabas, buen Jesús, dónde estabas? ¿Por qué no acudiste en seguida a sanar mis heridas?". También se advierte el eco proletario de la revuelta de los campesinos en las ropas desgarradas, en el paisaje desnudo y alucinante, para expresar la categoría del "vaciamiento" müntzeriano⁴¹⁵.

Detengámonos ahora unos momentos en el arte barroco español, especialmente en su escultura religiosa. El carácter realista de la escultura española está representado genialmente por el *Cristo de la Expiración*, obra de Francisco Ruiz Guijón, más conocido popularmente como *El Cachorro* [FIG. 50], que debe su nombre al asombroso parecido con cierto gitano apodado de ese modo⁴¹⁶ y que fuera brutalmente asesinado, y que Ruiz

⁴¹³ Ver op. Cit. BURCKHARDT, Titus, p. 174

⁴¹⁴ *Ibíd.*, p.106. El sentido de lo que afirmamos se puede ver claramente con **Fedor Dostoievsky** en su novela *El Idiota*, cuando exclama a través del personaje *Mychkine*, quien ha quedado profundamente consternado al contemplar el cuadro “*Cristo muerto en el Sepulcro*” (1521) de *Hans Holbein*, que representa al Mesías desfigurado, con el ojo vidrioso y el cuerpo descompuesto: «¿Sabes tú que un creyente mirándolo puede perder la fe?».

⁴¹⁵ Op. Cit. Mariotti, p.

⁴¹⁶ La historia nos cuenta que vivió en Triana un gitano, de los llamados castellanos nuevos, apodado “*Cachorro*”, quien atravesando cada día el puente de barcas, junto al castillo de San Jorge, llegaba a Sevilla. Éste fue asesinado de siete estocadas por un hombre celoso, que pensaba que el cachorro venía a visitar a su mujer. Se asegura que el escultor de la imagen del Cristo de la Expiración, Francisco Ruiz Guijón, estuvo presente en el suceso y que tuvo oportunidad de presenciar la agonía del gitano Cachorro. Captó con la mirada el rostro de aquel moribundo en el instante de su muerte e hizo suya la expresión terrible que plasmó con toda naturalidad en la obra que en esos días estaba realizando. En efecto el gitano Cachorro visitaba cada día a una mujer, aunque resultó que esta dama era en realidad su propia hermana bastarda. El gitano, en el intento de mantener el secreto por temor a perjudicarla, dado su origen, había sido descubierto y acusado de aquellas erróneas intenciones.

Guijón tuvo ocasión de presenciar los últimos instantes de su agonía, en los momentos que realizaba esta escultura. Impacta por su naturalismo perturbador y una expresividad conmovedora, rasgos que encuentran su caja de resonancia en las estrategias de persuasión y de conmoción que se derivaban de las disposiciones y estrategias promovidas por el Concilio de Trento en la sesión XXV. El énfasis en la acción había de colocarse sobre el dramatismo: ganar al fiel a través de la emoción había de ser la consigna. La Iglesia había sido la primera en comprender el poder ilimitado del arte como vehículo de propaganda y de control ideológico, así se exigía a todos los artistas que se alejaran de las elaboraciones sofisticadas y de los misterios teológicos, para llevar a cabo un arte sencillo, directo, fácil de leer, que cualquier fiel que se aproxime a una iglesia pueda comprender de inmediato. Así las escenas sugieren un movimiento o sencillamente se vuelven dinámicas, lejos del hieratismo intemporal de los estilos anteriores. Con ello no es raro que el sentido de los programas escultóricos del Medioevo se oscurecieran y no se entendiera su significado. En esta obra no es menor entonces, que el rostro recordara a un hombrecillo conocido en Sevilla, pues se enmarca dentro del carácter de verosimilitud que buscaba el barroco y a la iniciativa de Trento de que los personajes habían de ser cercanos al pueblo, así los santos dejaron de vestir como cortesanos para aparecer casi como pordioseros, con rostros vulgares. Debemos comprender además, que en un rasgo arquetípico de España y de sus colonias, fueron los pasos y grupos escultóricos de talla que son exhibidos durante las procesiones de Semana Santa. Su despiadado realismo incita al público presente en las calles a compartir el sufrimiento y agonía del Salvador en su Pasión⁴¹⁷. Por ello *“para acentuar aún más el dramatismo expresivo, las esculturas se policroman y se revisten de aplicaciones plásticas, los denominados «postizos», que incluyen pelucas de pelo natural, ojos y lágrimas de cristal, y la reproducción de las heridas como si fueran reales mediante cuero o corchos rojos»*⁴¹⁸. Dentro de esta estética «expresionista» el Cachorro nos presenta un cuerpo de Cristo demacrado que se resiste a la muerte donde el rostro agónico suplica porque el tormento acabe, donde incluso el escaso paño que lo cubre, con su agitado movimiento, también pareciese rebelarse ante la muerte inminente.

Un caso emblemático del barroco americano es el “*Cristo Crucificado*” del s. XIX que se encuentra en el Museo Histórico Dominicano de Santiago de Chile [FIG. 51], donde ya la embriaguez de una imaginación desbordada, hace gala sobre un cuerpo de Cristo hecho

⁴¹⁷ Cfr. Op. Cit. TOMAN, Rolf; pp. 622-625.

⁴¹⁸ Ibid., p. 622.

jirones llevado hasta lo macabro, donde literalmente no cabe un hematoma o un trozo de carne desgarrada más, como si esta forma estuviese animado por una inquietud psíquica producto de una imaginación pasional que el arte occidental no había conocido antes. Estas fantasmagorías son llevadas al paroxismo en el “*niño Jesús crucificado*” del s. XVIII, realizado en antigua, Guatemala [FIG. 52], donde ahora la nota patética y perturbadora, es que es el propio Jesús infante el que ahora es el siervo sufriente crucificado. Las certezas espirituales de antaño han dado paso a la conmoción apasionada y delirante, donde la forma es dotada de un naturalismo exuberante que asfixia al ser y no le deja respirar. Las verdades suprahumanas -presentes en la interpretación más o menos cualitativa de los modelos sagrados y cuya norma deriva de lo universal- desaparecen de este arte y nos quedamos con lo meramente exterior: el ropaje de humanidad que reviste a la forma sacra, despojándole su sentido metafísico y apoderándose de la incomprensión con respecto al simbolismo esencial, cualidad inherente y sustancial del arte sagrado. Insistamos en estos temas con el “*Cristo flagelado*”, imagen barroca del s. XVIII del Hospital de la Caridad de Sevilla [FIG. 53], donde se le ha retirado toda majestad a Cristo, donde la imagen suplicante clama porque las torturas a la que su carne ha sido sometida ya acaben, como queriéndonos mostrar la experiencia del límite humano para poder soportar el espantoso camino de la Pasión, insistiendo en persuadir psicológicamente al fiel a fin de despertar sentimientos de piedad o suscitar emociones análogas a partir de la contemplación de la imagen dolorosa de Cristo. Algo similar acontece con la imagen del “*Cristo siendo crucificado*” del Santuario de Montserrat en Bogotá [FIG. 54], donde el patetismo del rostro y cuerpo de Cristo se armoniza trágicamente con su mano recién clavada al madero, suscitando en el fiel una identificación y una compasión con Cristo presentado como siervo sufriente, sugiriendo en nosotros el sentimiento de culpa, pues Él está padeciendo hasta lo indecible, para exonerarnos de nuestros propios pecados.

Observamos así, un fenómeno de vitalismo desbordante, desarrollado tras el abandono de la disciplina espiritual que había iluminado las obras del s. XI al XIII en Occidente, producto del rechazo de ciertas tendencias psíquicas, que ahora se abrían a la multitud de sensaciones nuevas producto del horizonte de posibilidades aun no indagadas, que van a llevar a la autonomía del «yo», convirtiéndose en el tema predominante, donde la expansión individualista comenzada en el Renacimiento continuará afirmándose en el Barroco. Si el arte barroco -mero arte religioso- derrocha «extensión» y «amplitud» quedándose en la envoltura externa, el auténtico arte sacro se desarrolla y perfecciona en «profundidad» pues observa el espíritu. Así el s. XVIII

establecía definitivamente el divorcio entre la tradición y el arte, entre la reflexión teológica y la estética, entre el horizonte metafísico y el mundo físico. Aquella luminosidad celeste que habitaba las imágenes de aquella decisiva porción del mundo medieval, decantado tras intensos debates y elucubraciones, que habían logrado unificar verdad, bondad y belleza, se fragmenta. Ya sólo restaba que el arte occidental, durante los s. XIX y XX se independizara de la religión para marcar el nuevo itinerario que se recorrería desde la plástica decimonónica.

Pero si bien es cierto el Barroco llevaba al paroxismo esta nueva actitud, ésta no había surgido en esta época, sólo la había intensificado hasta el arrebató. Lo cierto es que debemos ver los orígenes de esta actitud en la imaginería alemana de las postrimerías del s. XIII, y un desarrollo que irá acrecentando esta actitud a lo largo del s. XIV y XV. Un motivo emblemático de esta actitud conmovedora del arte cristiano lo representan las representaciones de *La Piedad*, denominadas *Vesperbild* –imagen de Vísperas, en alemán-, que se remontaba a la costumbre de recordar el Viernes Santo, en el tiempo litúrgico de las vísperas –tiempo que acontecía entre la muerte en la Cruz y el enterramiento de Cristo- donde se representaba a Cristo muerto con sus llagas abiertas recostado en el regazo de María:

El nombre italiano con que suele denominarse este tipo de representación, la Pietá, se refiere más claramente al carácter devocional: la representación de la Madre de los Dolores y del cuerpo llagado del Redentor refleja un profundo suplicio humano que mueve al observador a la compasión. La «compassio» significa precisamente sufrir –con el dolor corporal y espiritual del hijo, sentimiento en que se encuentra anegada la madre; en muchos casos, el estremecimiento místico despierta el deseo de reparación mediante la mortificación corporal, práctica muy extendida en la Edad Media, que en algunos casos llegará al exceso con movimientos como el de los flagelantes; por otro lado, algunos santos –desde San Francisco de Asís- experimentaron estigmatizaciones: las llagas de Cristo se reprodujeron milagrosamente en su propia carne⁴¹⁹.

Dentro de esta tipología, especialmente expresiva resulta la *Pietá Roettgen* [FIG. 55], donde la Madre de Dios con un gesto de dolor y conmiseración sostiene en su regazo el cuerpo mortecino, exangüe y atrozmente retorcido de su hijo, en que su cabeza cuelga lastimosamente hacia atrás, con las cinco llagas desmesuradas con respecto al cuerpo, de la cual emanan gotas de sangre a la manera de racimos de uva, símbolo de la vida mística que es Cristo. “*La Pietá Roettgen, de aproximadamente 1300, es una de las primeras obras de este tipo iconográfico, caracterizada por su «estilo drástico» o*

⁴¹⁹ GEESE, Uwe. “*La escultura gótica en Francia, Italia, Alemania e Inglaterra*” en TOMAN, Rolf. *El gótico: Arquitectura, escultura, pintura*. Madrid: Könemann. 1999; p. 351.

*terribilismo; se difundirá con la mística, pero también con las profecías sobre el fin del mundo, fruto de las epidemias de peste que asolan Europa desde la mitad del s. XIV, y con las guerras*⁴²⁰. Además podemos encontrar un par de rasgos que nos indican una clara conciencia de parte de su desconocido autor de que esta obra se trata más de teatralización o de una obra de arte antes que de una imagen religiosa propiamente tal: en primer lugar la numerosa superposición de zócalos, que asemeja un plinto que provocan en el que el observador un cierto distanciamiento más propio de una obra de arte plástica que otra cosa. En segundo lugar el cuerpo sin vida de Cristo es demasiado pequeño, que queda comprobado por el excepcional tamaño de las heridas o llagas de su cuerpo y expresadas con un realismo extremo⁴²¹. Como un último detalle, observamos que estamos ante una escultura de bulto, totalmente exenta del soporte arquitectónico, lo que ya indica esta autonomía de la forma escultórica, preludio cierto del Renacimiento.

Otra Pietá del s. XV, que se encuentra en la Catedral de san Martín de Freiberg [FIG. 56], también pertenece a las esculturas de nuevo cuño llamados “grupos de vísperas”, muy apreciadas durante esta época, pues ofrecían a los fieles un eficaz ejemplo para poder meditar acerca del destino de Cristo y sobre su propia vida y muerte⁴²². Claro que la imagen reflejaría que la consternación y el dolor producidos en el fiel nunca podrían asemejarse en modo alguno al padecimiento infinito de su madre al contemplar el cuerpo exánime de su Hijo. Esta imagen presenta un rostro bello y juvenil, pero inundado de angustia. El vestido de la virgen ya presenta un rico detalle en los pliegues del vestido que acentúa el gusto cortesano de la época. El cuerpo de Cristo aparece idealizado y casi esquemático, reposando casi horizontal en el regazo de su madre, con su cabeza caída hacia atrás, reforzado por el dramático naturalismo del cabello humano o de crin, que cae hacia el suelo, aun cuando al parecer sea éste una adición posterior. Estos grupos de “*imágenes de vísperas*” se desarrollaron paralelos a las “*madonas bellas*”, las vírgenes del

⁴²⁰ Ibid., GESE, Uwe; p. 352.

⁴²¹ Cfr. Op. Cit. TOMAN, Rolf. **ARS SACRA: El arte y la arquitectura cristianos de Occidente**. p. 411.

⁴²² No olvidemos que la nueva piedad transmitida principalmente por los franciscanos que se basaba más en la tesis “*Diligere est maior Deiformatio quam intelligere*” defendida por Gonzalo de Valbuena, donde expresamente se argumentaba que Dios contenía más amor que razón, que derivará en que el encuentro con Dios es más el de la conducta, del querer y el amor que el de la razón. La fe quedaba así, sin asidero seguro, y a merced de algo tan subjetivo y personal que llevaría a cada hombre por un sendero diferente. Y si a eso le sumamos la aparición de los estigmas por primera vez en la historia de la Iglesia en san Francisco, y los estragos causados por la Peste Negra (1347-1350), que de tanto en tanto rebrotarían en Europa diezmando la población de monasterios y ciudades, con el consiguiente aparición de un nuevo tipo de oraciones como el *DIES IRAE*, himno melancólico y fatídico captó el estado de ánimo de un mundo que enfrenta la peste negra y lo que aparenta ser el fin del mundo. Por tanto no nos debiese extrañar el giro “*copernicano*” que tomará la nueva sensibilidad a la luz de la teología de la imagen religiosa a partir del s. XIV

estilo gótico internacional, y como esta Pietá, se caracterizaron por presentar una exquisita expresión del sufrimiento interior que llevaba la Madre de Dios.

Después de este breve recorrido por el desarrollo tipológico de la iconografía cristiana, quisiéramos concluir este epígrafe con el análisis del teólogo Romano Guardini, quien distingue entre la *imagen de culto* –icono oriental- y la *imagen de devoción* –imagen de Occidente-, diferenciándose por criterios de valor, sentido y misión. De este modo el icono bizantino “se presenta ante nosotros como algo misterioso, metahistórico. Su origen no parece estar en el hombre, sino en el ser de Dios, en lo Trascendente. Lo hemos definido como el lugar de la presencia, la parusía de Dios hacia el hombre”⁴²³. Así, siendo expresión del dogma, conduce al hombre a la esfera de lo divino. Por ello sus cánones están previamente fijados: el artista –«*iconopisets*»⁴²⁴- no crea en sentido estricto, sino más bien intenta imita la belleza de Dios que se nos es manifestada en el misterio de la Encarnación del Verbo. De este modo, con su presencia “sacraliza el espacio que lo contiene, desmaterializando los muros del templo y prolongando éste en la pequeña iglesia doméstica o rincón de la casa”⁴²⁵ que preside la vida de sus habitantes”⁴²⁶. Al contrario, afirma Guardini, la imagen en Occidente, “nace de la experiencia de la comunidad y por tanto está sometida a las corrientes de pensamiento teológico y de religiosidad popular. La hemos definido como fuente de recuerdo, anamnesis de la obra salvadora aplicada en el tiempo”⁴²⁷. Por tanto la misión específica de la imagen sería acercar el misterio de Dios a los hombres en la historia, por ello sería retrato de la teología de cada época, de allí su mutabilidad, resultado de ir adaptándose a las diferentes formas y modos en que el hombre va alcanzando descubrir a Dios y a su obra redentora en la historia. El espacio propio de este arte es el hombre mismo y su tendencia al naturalismo, introduciendo en el templo las dimensiones humanas y más populares. Sin embargo, como acabamos de ver, hubo un tiempo de profunda sincronía espiritual donde toda la cristiandad compartió una misma teología de la imagen producto de compartir una

⁴²³ Ver GUARDINI, Romano. *Imagen de culto e imagen de devoción: La esencia de la obra de arte*. Madrid: Guadarrama, 1960. Op. Cit. MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. “Los iconos orientales y las imágenes de Occidente; valoración y discusión” en *Los Iconos; Historia. Teología. Espiritualidad*. Cuadernos Phase nº 126, 2002; pp. 69-70.

⁴²⁴ Pintor de iconos en la tradición rusa.

⁴²⁵ Es interesante recordar que desde la implantación en Rusia de la religión ortodoxa en el s. X, el icono se familiariza con las gentes que lo alojan en el rincón más íntimo de su casa, la «*isba*». El icono se coloca en un punto alto y dominante de la habitación para que guíe la mirada de la familia hacia lo alto, hacia el Altísimo y hacia lo único necesario. Desde allí preside, como miembro cualificado de la familia, las situaciones cotidianas del hogar. Ver Op. Cit. CASÁS OTERO, Jesús, pp. 315-318.

⁴²⁶ *Ibíd.*, p. 70

⁴²⁷ GUARDINI, Romano, en op. Cit. MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier; p. 70.

análoga espiritualidad, que se centraba en la dimensión sagrada de su arte. Un arte donde las técnicas artísticas quedaban íntegramente absorbidas por el contenido, que no era mera representación, sino la "*imagen*", contenida por la representación, que eran en definitiva, los arquetipos divinos, verdades que sólo pueden revelar la fe y el Espíritu. Al igual que los iconógrafos bizantinos, los viejos artesanos medievales habían sido capaces de captar las estructuras espirituales escondidas bajo la materia. Así, el recurso de la estilización desmaterializaba las formas y permitía la revelación de la transparencia final y celestial de la carne. De tal modo que de los santos había que saber captar no al "hombre interior" —que podría trasladarnos a la ilusión de identificarlo con un rasgo psicologista—, sino más bien conducirnos al "hombre celestial", glorioso y seráfico que viene junto a Cristo en la *parusía* y que goza de la eternidad y de la belleza en la contemplación de Dios. Sin embargo ese delicado equilibrio interno al que había llegado la civilización cristiana occidental al articular tan genialmente fe y razón no habría de durar, -para desgracia del resplandeciente arte desarrollado en aquellos tiempos. Múltiples causas que tienen su factor común en las poderosas tensiones psíquicas centrífugas acumuladas en el hombre occidental, con el consiguiente ascenso de la dinámica clase burguesa, harían inviable mantener bajo control esa forma de equilibrio inestable, y que irremediablemente habrían de ceder, gradualmente desbocarse y finalmente degradarse hasta su disolución o bien su reemplazo, donde "*será necesario plantearse con seriedad, en la actual cultura de la imagen, una nueva valoración en función del servicio que las imágenes sagradas pueden prestar a la fe y a la formación de nuestras comunidades, teniendo en cuenta que una imagen fotográfica proporciona al hombre de hoy una especial sensación de presencia que la lleva incluso a la relación casi física con lo que representa*"⁴²⁸, en que podemos concluir en que:

*Con todo, la realidad actual es que las imágenes dicen poco a nuestro pueblo y no cumplen la misión que les es propia. A ello han contribuido varios factores como pueden ser la mala calidad artística y la poca fuerza plástica de muchos de los «santos en serie» que sin orden ni plan iconográfico han poblado los templos; el poco atractivo que los símbolos hagiográficos, consagrados por el gótico o el barroco contrarreformista, tienen para el hombre de hoy con otra sensibilidad artística y religiosa y, sobre todo, la falta de formación religiosa del pueblo cristiano y muy en especial de los artistas e intelectuales por el divorcio entre fe y cultura, causa ésta que propicia a la vez el olvido por parte de la Iglesia de la formación artística de los pastores de la comunidad y de los que se preparan para serlo*⁴²⁹.

⁴²⁸ SERRACINO, Ingloft., "*Icone e figura: Tradizioni ecclesiali e pratiche culturali*". Revista litúrgica 70. 1983,; pp. 36-47.

⁴²⁹ Op cit. MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. pp. 68-69.

I. 3 EL CONCEPTO DE LITURGIA

I. 3.1 DEFINICIÓN Y CARACTERÍSTICAS DE LA LITURGIA.

La cabal comprensión del concepto de liturgia es cardinal para penetrar en el fundamento que anima el arte medieval en particular y al arte religioso en general. Su función solidaria y de coparticipación con la liturgia, ya la esbozamos a nivel general, en el capítulo pasado, pero ahora es necesario abordar ese rol subsidiario en forma más profunda, para lograr armonizar esos complejos programas iconográficos y esa intensa búsqueda de la perfección del templo cristiano que supuso el *gótico clásico*, y establecer de qué modo están íntimamente vinculados.

Quedaría mutilada la comprensión del arte y la arquitectura sagrada del *gótico clásico* si la priváramos del misterio de la *celebración litúrgica*, pues es ahí donde cobra pleno sentido como estrecho colaborador en la evangelización y transmisión de la Revelación y del misterio cristiano. Hacemos eco de las palabras de S. Sebastián, al afirmar enfáticamente, que:

*La visión formalista de la Historia del Arte fue una reducción simplista, que dejó al historiador en la mera consideración del montaje del escenario y le privó del contenido de la obra representada. La mencionada visión formalista amputó las facultades de los historiadores en cuanto a la percepción de los espacios medievales, ya fueran iglesias monacales, catedrales o parroquias. No se supo ver que correspondían a funciones litúrgicas de gran riqueza y complejidad*⁴³⁰

Por el sentido que reviste entonces la comprensión de la *liturgia* para así entender el rol del arte sagrado medieval dentro del programa religioso de la época, es una exigencia primordial revisar este concepto. Sólo queremos indicar -como a lo largo de toda la presente investigación-, que todos los conceptos que vayamos revisando, lo hacemos también a la luz de los significados contemporáneos que dichos conceptos revisten, haciendo actualizaciones, contextualizaciones y comentarios críticos cuando corresponda. Pues no estudiamos el *alto gótico* o *gótico clásico* en sí mismo, sino en tanto nos informa las posibles desviaciones, detrimentos y cambios, como también la plena

⁴³⁰ SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*. Madrid: Encuentro, 1994, p. 79.

Para facilitar la lectura de las notas a pie de página, en cada capítulo citaremos los datos bibliográficos completos nuevamente al inicio, y así no regresar atrás una y otra vez. (N. del A.).

vigencia y vigor que esos conceptos mantienen hasta el día de hoy, para poder afirmar la hipótesis que intentamos demostrar en esta tesis doctoral.

El término liturgia en el sentido etimológico, proviene del griego *leitourgía*, λειτουργία servicio público; *leitourgos*, λειτουργος, funcionario; de *laós*, λαός, pueblo; y *érgon*, εργον, obra. En los griegos clásicos significaba una obra pública llevada a cabo en el interés de los ciudadanos. En el nuevo Testamento se utilizaba no solamente para designar la celebración del culto divino, sino también el anuncio del Evangelio y la caridad en acto. En todos estos casos se trata del servicio de Dios y de los hombres⁴³¹.

El fundamento teológico de la *liturgia* por el cual el hombre se encuentra en absoluta dependencia con respecto a Dios -su supremo principio y último fin- y por lo tanto, le debe el homenaje de la adoración, que es el tributo del reconocimiento humilde y sincero de su dependencia a Él; y *“por ley natural todo movimiento del alma repercute en el cuerpo, el sentimiento religioso, que es ciertamente de los más fuertes y profundos, tiene necesidad de manifestarse al exterior”*⁴³². El hombre, ente social, y por mandato divino da un culto público y social a Dios. El mismo Jesucristo anuncia la dimensión social de la expresión cultural de la fe: *“porque donde estén dos o tres reunidos en mi nombre, allí estoy yo en medio de ellos”*⁴³³. *“Es el ejercicio de la función sacerdotal de Jesucristo en la que, mediante signos sensibles, se significa y se realiza, según el modo propio de cada uno, la santificación del hombre y, así, el Cuerpo Místico de Cristo, esto es, la Cabeza y sus miembros, ejerce el culto público”*⁴³⁴.

⁴³¹ La celebración del culto divino en:

Hech. 13, 2: *“Mientras estaban celebrando el culto del Señor y ayunando, dijo el Espíritu Santo...”*

Lc. 1, 23: *“Una vez cumplidos los días de su servicio (Zacarías), se fue a su casa”*.

El anuncio del Evangelio en:

Rom. 15, 15-16: *“...(Pablo) en virtud de la gracia que me ha sido otorgada por Dios, de ser para los gentiles ministro de Cristo Jesús, ejerciendo el sagrado oficio del Evangelio de Dios, para que la obediencia de los gentiles sea agradable, santificada por el Espíritu Santo.”*

1Cor.9, 12-14: *“Al contrario, todo lo soportamos para no crear obstáculos al Evangelio de Cristo...también el Señor ha ordenado que los que predicán el Evangelio vivan del Evangelio”*.

La caridad en acto en:

Rom. 15,27: *“(La colecta) Les pareció bien, porque era su obligación; pues si los gentiles han compartido sus bienes espirituales, ellos a su vez deben servirles con sus bienes temporales”*.

2Cor.9, 12: *“Porque la prestación de este servicio no sólo provee a las necesidades de los santos, sino que redundará también en abundantes acciones de gracias a Dios”*.

⁴³² RIGHETTI, Mario. *Historia de la Liturgia*. Madrid: BAC, 1955, p.5.

⁴³³ Mt. 18,20.

⁴³⁴ PASCUAL DOTRO, Ricardo y GARCÍA HELDER, Gerardo. *Diccionario de Liturgia*. Buenos Aires: Lumen, 2004, p. 95.

Por tal razón la liturgia de la Iglesia no hace más que expresar, por medio de símbolos y palabras, los grandes acontecimientos de la historia de Salvación, incluida la redención como parte central de la misma. Y, al renovarse ésta, la celebración litúrgica se constituye auténticamente en liturgia universal.

El término liturgia viene a ser sinónimo de sacrificio, la acción sagrada por excelencia del culto cristiano...En Occidente al cesar la lengua griega, también el término liturgia decayó del uso común. San Agustín apenas lo recordó en su significado sagrado...Los escritores eclesiásticos medievales decían en su lugar officia divina, ministerium divinum o ecclesiasticum. Fueron los humanistas primero, y después los eruditos del 600, los que sacaron a la luz el antiguo vocablo para designar el conjunto de las formas históricas de un determinado rito...El Código de Derecho canónico, finalmente, la ha adoptado oficialmente y Pío XI la ha consagrado en su constitución Divini cultus⁴³⁵.

El culto, en sentido general, sería toda expresión del sentimiento religioso a través de un conjunto ordenado y fijo de normas por la cual se hayan organizadas las formas de la religión exterior de una sociedad. Según esto, aquí ya podemos sacar una primera conclusión y es que *“la liturgia es un don de la Iglesia, anterior a la acción de la comunidad, que no puede ser «fabricada» según el arbitrio de un sacerdote o de un equipo. Sólo si se la concibe como realidad anterior a las creaciones comunitarias o individuales puede ser realmente el centro de la vida de la Iglesia. Y puede incluso «catolizar» a la misma Iglesia. Porque la liturgia es de todos y a todos une⁴³⁶, de modo que la liturgia, a través de sus signos y símbolos, aseguraba la estabilidad necesaria para que la feligresía le pudiera dar honra a Dios de la manera debida. Siguiendo este razonamiento podemos afirmar también que a una forma de vida le correspondía entonces una forma debida. Por tanto también es importante recordar que no es una autocelebración de la comunidad, sino que siempre está orientada hacia el Señor. “De manera que la mirada común, de cada fiel y de cada sacerdote va hacia el Señor. Durante los primeros siglos, dicha orientación era incluso física. La mirada se dirigía hacia Oriente donde aconteció la Salvación⁴³⁷”*. Es apreciable aquí la relevancia del hecho histórico, pues hace comprender el sentido profundo e interior de la liturgia y las implicaciones concretas en el diseño del templo que ha de acoger dicha liturgia y con ello ya conjeturar las entreveradas conexiones entre el templo y el culto.

⁴³⁵ En fecha de 20 de diciembre de 1928. Op. Cit. RIGHETTI, Mario, p.6.

⁴³⁶ RATZINGER, Joseph. *Ser cristiano en la era neopagana*. Madrid: Encuentro, 2008, p. 182.

⁴³⁷ *Ibíd.*, p.183

La *liturgia* no es sólo el elemento exterior o visible del ceremonial del culto cristiano, sino que es la manifestación formal o ritual de la vida misma de la Iglesia, de la fuerza más vital y de los elementos más profundos que la animan. “*El rito, por tanto, lo era todo*”⁴³⁸. Quedarse en su forma externa, en una fascinante estética de formas armoniosas y llamativas, en su radiante cáscara exterior, no es sino un formalismo vacío que llega a degenerar en un ritual tan anodino como presuntuoso.

En la Iglesia oriental se llama liturgia a la celebración de la *Eucaristía*. En Occidente en cambio se denomina así a todas las celebraciones que la Iglesia considera como suyas, están contenidas en sus libros oficiales y se realizan por la comunidad y los ministros señalados para cada caso⁴³⁹. Es el ejercicio del sacerdocio de Cristo por medio de la Iglesia; el culto integral para procurar a Dios el honor a Él debido. En concreto se llama liturgia a aquellas celebraciones que se realizan por la Iglesia a nombre de Cristo, como la celebración de la Eucaristía, el oficio, los demás signos sacramentales y el rezo de la Liturgia de las Horas. La Iglesia ha impreso a estas celebraciones su carácter oficial y las ha insertado en sus libros litúrgicos. No son celebraciones litúrgicas las devociones privadas o populares como el Rosario, Vía Crucis, Procesiones o diversas prácticas de piedad a título de culto, sino que son celebraciones o actos paralitúrgicos, de tipo complementario, ejemplos todos admirables y que no deben suprimirse en vistas a una uniformidad litúrgica; pero claro es que no pueden pretender preeminencia ni menos intentar sustituir los actos litúrgicos. Por ello el papa Pío XII se manifiesta al respecto de las celebraciones paralitúrgicas:

*Ellas estimulan las energías de los fieles y les disponen a participar con mejores disposiciones el augusto sacrificio del altar, a recibir los sacramentos con mayor fruto y a celebrar los sagrados ritos de forma que resulten más animados y conformes a la plegaria y a la abnegación cristiana, a cooperar activamente a las inspiraciones y a las invitaciones de la gracia...Por esto, en la vida espiritual no puede existir ninguna oposición o repugnancia entre la acción divina, que infunde la gracia en el alma para continuar nuestra redención, y la colaboración operosa del hombre, que no debe hacer vano el don de Dios*⁴⁴⁰.

Con todo, el hecho es que la liturgia ha conocido una evolución nada despreciable, pues el dinamismo de su vida religiosa monástica o secular y las manifestaciones de ejercicios privados de devoción han hecho que muchos de esos actos hayan sido

⁴³⁸ Op. Cit. RIGHETTI, Mario, p.7

⁴³⁹ Op. Cit. PASCUAL DOTRO, Ricardo y GARCÍA HELDER, p. 95.

⁴⁴⁰ PÍO XII. *Encíclica Mediator Dei*, n.2. (20 de noviembre de 1947)

incorporados más tarde a los libros litúrgicos, como por ejemplo las apologías de la misa, aunque los papas por norma general se han manifestados *“opuestos a los cambios y novedades, rigurosos en la selección y en la corrección, severos en la conservación y en la tutela de las buenas tradiciones litúrgicas”*⁴⁴¹. Es la *Tradición* de la Iglesia, preservada por la *Ortodoxia*, que permite la preservación de la pureza doctrinal, observando con cautela y evitando posibles desvíos que conduzcan al error o a la herejía, como decíamos en el primer capítulo.

Así, el culto en la liturgia católica procede de una práctica permanente que consiste en los actos que presentan tal disposición, es decir la expresión externa de los sentimientos de amor, agradecimiento, desagravio, temor, veneración, etc. que el hombre sustenta en relación con la divinidad. El fin del culto litúrgico sería entonces dar gloria a Dios por medio del reconocimiento de su grandeza y de la observancia humana de sus preceptos. Las principales manifestaciones del culto litúrgico serían la oración, los gestos y actitudes de adoración, las ofrendas y los sacrificios.

*No conviene insistir en la división entre culto interior y culto exterior, puesto que, por un lado, el rito externo sólo tiene valor si procede de una actitud verdadera del alma, y, por otro, pertenece a la misma naturaleza del culto la expresión exterior. La historia de las religiones muestra que en todos los pueblos se ha dado y se da el fenómeno del culto religioso, pero al mismo tiempo, sin dejar de reconocer sus valores, nos hace patentes las desviaciones que incesantemente le amenazan, entre ellas el peligro del ritualismo, es decir, la disociación entre el gesto externo y la disposición interior*⁴⁴².

En todo caso la historia del desarrollo litúrgico nos enseña que éste ha seguido un desarrollo paralelo a las elaboraciones dogmáticas: *“Cuando se precisa el dogma en la especulación científica, y en la enseñanza doctrinal, o bien sale victorioso después de una gran controversia teológica, inmediatamente se hace eco de él una fórmula o una ceremonia lo traduce o lo fija en el ritual”*⁴⁴³. Un caso emblemático del s. XII por ejemplo, sería el extraordinario desarrollo del culto *extra missam* hacia el Santísimo Sacramento, que dio origen a gran cantidad de ritos asociados, tales como las elevación eucarística de las dos especies, las procesiones, las exposiciones del santísimo y las bendiciones eucarísticas.

⁴⁴¹ Op. Cit. RIGHETTI, Mario, p.14

⁴⁴² LLOPIS, Juan. *“El Culto en la Liturgia Cristiana”*, en **Gran Enciclopedia Rialp** Ediciones Rialp S.A., 1991. edición digital: Canal Social. Montané Comunicación S.L. visitado el 19 de enero de 2011. Enlace web en http://www.canalsocial.net/ger/ficha_GER.asp?id=10770&cat=religioncristiana

⁴⁴³ Op. Cit. RIGHETTI, Mario; p. 27

En la celebración litúrgica, la Iglesia acoge y expresa, en torno a la cruz de Cristo, la fe y la gracia que, como dones divinos de salvación, están aconteciendo en la totalidad del mundo real. Ahora bien, tratar de comprender en su esencia una realidad viva partiendo de sus manifestaciones, presupone ya cierto grado de penetración en esa misma realidad. Si la liturgia es la vida de la Iglesia en el sentido más eminente, entonces en los actos de culto se ha de manifestar algo esencial del ser mismo de la Iglesia. Ese esplendor esencial, que se mantiene en los signos formales de la liturgia, determina la justificación de su belleza ritual⁴⁴⁴.

De aquí se desprende el central rol que cumplía en la tarea litúrgica el quehacer artístico desarrollado en el templo cristiano y en el culto iconográfico asociado, pues allí se iba incorporando ese universo simbólico propio del arte y la liturgia, cada uno a su manera, pero en fecundo y estrecho diálogo, pues *“es verdad que el artista igual que el liturgista crean y no simplemente copian. Pero uno y otro acogen en su mundo esos fondos o subsuelos fértiles, misteriosos, esas raíces recónditas que son los símbolos cósmicos y antropológicos. De ahí brota y se alimenta, en buena medida, su inspiración”⁴⁴⁵*. De esta cita se desprende algo verdaderamente importante para el desarrollo de todo el calendario litúrgico y de la expresión del mismo simbolismo litúrgico, y que conecta todas las implicancias del culto cristiano en una síntesis verdaderamente armónica, y es precisamente que para que los fieles puedan *“percibir la realidad profunda de los símbolos teológicos que la Iglesia ofrece a su contemplación”⁴⁴⁶*, que a menudo no son muy evidentes, a no ser por la referencia implícita a los símbolos cosmológicos que le son subyacentes y que, además, lo fundamentan. Esto es así por una razón muy sencilla, el ser humano *“al estar inmerso en el mundo sensible, ha de llegar a lo divino a través de la «figura» de este mundo, precisamente con ayuda del arte. Para el hombre tradicional, respirando y pensando con todo su ser en un universo orgánico y jerárquico, la situación no ofrecía dificultad alguna. El símbolo cosmológico, clave del símbolo teológico, estaba presente para él y era evidente, aunque siempre implícito, en las creaciones del arte”⁴⁴⁷*. Lamentablemente al hombre contemporáneo –en gran medida- le falta sobremedida la capacidad de poder percibir la realidad profunda de los símbolos, por lo que es imperativo hacer que esta posibilidad de conocimiento resurja. Por tanto la liturgia eucarística es de suyo *«una acción o una actuar sacramental»*. De allí que revista una especial categoría el entender el significado de lo que es una acción simbólica en el plano natural.

⁴⁴⁴ CASÁS OTERO, Jesús. *Estética y Culto Iconográfico*. Madrid: BAC, 2003; p. 461.

⁴⁴⁵ MALDONADO, Luis. *Liturgia, arte, belleza: Teología y estética*. Madrid: San Pablo, 2002, p.81.

⁴⁴⁶ HANI, Jean. *El simbolismo del templo cristiano*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2000; p.13.

⁴⁴⁷ *Ibíd.*, p 13.

Ahora veamos un momento cuales son las características que debe presentar la Liturgia para que un *acto de culto* tenga derecho a ser un *acto litúrgico* propiamente tal. Para ello es necesario que sea hecho en nombre de la Iglesia, por lo que debe llevar el carácter de oficial. Según las definiciones de la *Encíclica Mediator Dei* de Pío XII, citada recientemente, primero debemos distinguir tres elementos que constituyen su esencia:

1. En primer lugar contiene primordialmente un elemento espiritual, por tanto invisible, que constituye como el alma de ella, fijado por el mismo Jesucristo, primero y verdadero autor de la liturgia; este elemento es la *gracia*, o sea, su vida divina comunicada a través de su sacrificio en el calvario.
2. Además debe integrar un elemento sensible, material unido a las expresiones espirituales de culto, deben ser de institución divina y determinados por la Iglesia. Estos elementos están conformados por el conjunto de objetos, fórmulas, ceremonias, gestos, etc.
3. Finalmente, el fin último del culto es procurar el honor debido a Dios en el misterio de la Santísima Trinidad, fundamento del culto litúrgico.

Dentro de esta economía divina, es importante situar la relevancia que tiene el culto del resto de las jerarquías celestes y como ésta convergen al supremo culto de Dios: “*También la Santísima Virgen, los ángeles y los santos son término próximo del culto; pero la liturgia, celebrándolos e invocándolos, encauza constantemente todas las alabanzas y toda la virtud a la gloria suprema de la Santísima Trinidad*”⁴⁴⁸.

En base a estos fundamentos iniciales, podremos comprender que la celebración del acto litúrgico se irá modelando en virtud de presentar siempre las características fundamentales distintivas y la propia naturaleza de la Iglesia en ella. Entonces, para que el acto cultural sea debidamente litúrgico, *Righetti* nos indica que necesita cumplir con cinco principios esenciales⁴⁴⁹:

1. *La liturgia es cristiana*. Se apoya esencialmente en Cristo resucitado y glorioso a la diestra del Padre como sumo sacerdote y mediador ante Él, que fue motivo y fin de su Encarnación. Cristo es el *liturgo* por excelencia, el *Sanctorum Minister*, que a la cabeza del pueblo por Él redimido, ofrece al Padre el culto perfecto. “*La liturgia*

⁴⁴⁸ Op. Cit. RIGHETTI, Mario, p.11

⁴⁴⁹ Cfr. Ibíd., pp. 15-23.

*llama a la unión a todos los seres, terrestres y celestes, animados e inanimados, para disponerlos en bello orden alrededor de Cristo y, por medio de Él, en torno a Dios*⁴⁵⁰. La liturgia misma es la convocada a integrar esa realidad expresada en la secuencia concatenada de *liturgia-unión-belleza-orden*. *“Todo el pasado con su historia y el presente con sus realidades, humanas y divinas, visibles e invisibles, son evocadas por la liturgia*⁴⁵¹. Cristo es el centro del ciclo litúrgico, todo el tiempo se desarrolla alrededor de su figura. El es *alfa y omega*.

2. *La liturgia es jerárquica*. Cristo ha recibido del Padre el propio sacerdocio y Éste ha transmitido esta misión en el tiempo a sus doce apóstoles, y éstos a los obispos, sus sucesores. A ellos Él comunica su misión y les encarga la transmisión de la Verdad que ha recibido del Padre: *“la liturgia, pues, está organizada, presidida y celebrada por estas autoridades, colocadas por Cristo para el gobierno de la Iglesia, y por los sacerdotes, que los obispos engendran espiritualmente para Cristo”*⁴⁵². A ello va asociado también la participación de los fieles, en un doble aspecto, *activo* en cuanto cooperación de un determinado acto en el culto, y *pasivo* en cuanto percibe las acciones litúrgicas como frutos de santificación. Pero debemos recordar que en virtud de que la máxima oblación la hace Cristo en la Cruz, Él es el *Sumo Sacerdote*, el *Mediator Dei et hominum* por excelencia, y de ello reciben los sacerdotes su participación ministerial, función que es absolutamente intransferible a los fieles.

3. *La liturgia es social*. El acto litúrgico reviste un rol eminentemente colectivo pues actúa en función de la Iglesia, *ecclesia, ἐκκλησια*, asamblea; cuerpo social por excelencia. El culto cristiano en todos sus ritos, en todas sus formas, lleva la impronta de su sello social, llega a su máxima expresión en el *sacrificio eucarístico*, símbolo esencial de unicidad de Dios con su pueblo⁴⁵³. *“La liturgia es la gran epopeya de la Iglesia militante, purgante y triunfante. Este carácter superpersonal y objetivo de la Iglesia católica está en perfecto contraste con la*

⁴⁵⁰ *Ibíd.*, p.17

⁴⁵¹ *Ibíd.*, p.17

⁴⁵² *Ibíd.*, p.19

⁴⁵³ Mt 26,26-28: *“Mientras estaban comiendo, tomó Jesús pan y lo bendijo, y lo partió y, dándoselo a sus discípulos, dijo «Tomad, comed, éste es mi cuerpo». Tomó luego una copa, y dando las gracias, se las dio diciendo: «bebed de ella todos, porque ésta es mi sangre de la Alianza, que es derramada por muchos para perdón de los pecados»*

*concepción protestante, primordialmente individualista, del culto, y se presenta como uno de los motivos más altos y eficaces para estimular al fiel el aprecio y el amor a la plegaria litúrgica*⁴⁵⁴. Absolutamente todo en la Iglesia está hecho para despertar en los fieles esa dimensión colectiva, y por ello el carácter público y social es inseparable a los actos litúrgicos en todo tiempo, lugar y circunstancia.

4. *La liturgia es católica.* La liturgia es católica, es decir, universal, porque es:
 - a) *Una:* a través de sus diversas formas rituales, por la unidad de la fe que expresa, por el sacrificio que ofrece, por los sacramentos que entrega.
 - b) *Viva:* porque bajo la apariencia del ropaje de la exterioridad de los ritos que expresa, late el alma de la vida de la Iglesia y la fuerza infalible de Cristo.
 - c) *Tradicional:* ya que se remonta en sus líneas fundamentales al origen mismo de la liturgia de los primeros apóstoles, y por medio de éstos, a Cristo.

5. *La liturgia es santificante.* La eficacia del mecanismo de cómo Dios derrama la gracia sobre su pueblo se podría sintetizar así: *“La vida de Dios está en Cristo; la vida de Cristo está en la jerarquía de la Iglesia; la jerarquía la realiza en las almas, transmitiéndola por medio de los actos litúrgicos sacramentales”*⁴⁵⁵. El último fin que persigue la liturgia no es otro que establecer y desarrollar el ministerio sacerdotal de Cristo en las almas de sus fieles; por lo mismo, el orden establecido por el ciclo litúrgico es la organización por parte de la Iglesia de la vida espiritual del pueblo de Dios en función del sacerdocio de Cristo.

Precisaremos además algunos conceptos usados en los textos litúrgicos, a fin de evitar confusiones ulteriores. Estos términos son *rito*, *ceremonia* y *rúbrica*:

- *Rito:* es el conjunto de fórmulas y normas prácticas que se deben observar para el cumplimiento de una determinada función litúrgica: rito del bautismo.
- *Ceremonia:* son cada una de las partes que componen un rito: actitudes del cuerpo, la pronunciación de las palabras, los gestos, etc.
- *Rúbrica:* son las normas que indican cómo deben realizarse las ceremonias.

⁴⁵⁴ Op. Cit., RIGHETTI, Mario, p. 21.

⁴⁵⁵ Ibíd., p. 23

Este uso se mantuvo en la Edad Media por los copistas de los libros litúrgicos para indicar las normas a observar en la recitación del oficio, en la celebración de la misa, etc. Cabe hacer notar que la fluctuación de la tradición oral, sumado a la dinámica propia del desarrollo litúrgico, hizo que se derivara a complejos usos ceremoniales y que se desarrollasen diversas variantes en las diversas comunidades. Esta diversidad de observancia se mantuvo hasta la reforma de Pío V (1566-1572) que progresivamente introdujo la uniformidad de rúbricas por toda la cristiandad⁴⁵⁶.

Con respecto al uso de símbolos sagrados en la celebración litúrgica, son utilizados profusamente en el culto por el poder evocador que tiene de la realidad trascendente. Si bien el concepto de símbolo lo desarrollaremos profundamente en el próximo capítulo, es necesario precisar algunos alcances con respecto a su uso litúrgico. La raíz de todo simbolismo en el culto -como afirmamos líneas atrás- tiene su fundamento en los *sacramentos*, que son los signos sensibles por medio del cual la Iglesia entra en comunión con el misterio salvífico de Cristo, abriéndose a la gracia de Dios y nos anticipa la eternidad; es decir, es el grupo de celebraciones litúrgicas que conforman los símbolos fundamentales de la fe cristiana, de allí su capital importancia⁴⁵⁷. De este modo los símbolos litúrgicos conforman un lenguaje sensible que ayuda a intensificar y prolongar la Palabra de Dios, facilitando la comprensión del mensaje. Ahora como Dios es uno, y el cristianismo tiene vocación universal, intenta llegar a todos los hombres, también así se conforma la simbología utilizada por la liturgia. De allí que se recurra a una simbología teológica profunda que se amarra a una simbología de orden cosmológica, articulando entonces un significado de carácter universal, de allí que el simbolismo sagrado sea un simbolismo esencial. Más adelante tocaremos estos puntos, pero algo adelantaremos ahora.

El *símbolo* es siempre un objeto material, sensible que nos remite a otra realidad de tipo más profundo y que deriva en un hecho social. Los signos utilizados en la liturgia son de origen diverso pero la mayor parte de ellos tiene una fundamentación bíblica, que va a ser la base del imaginario cristiano. Gestos, signos u objetos tienen así su fundamento en la Palabra, en la Revelación y en la tradición, siendo los signos sacramentales los más importantes, pues significan la gracia, ejemplo de ellos son el óleo, las cenizas, el agua, el incienso, el cordero, el persignarse, etc. A finales de la Edad

⁴⁵⁶ Cfr. Ibíd. pp. 24-25.

⁴⁵⁷ Cfr. PASCUAL DOTRO, Ricardo y GARCÍA HELDER, Gerardo.Op. Cit., p. 144.

Media el significado profundo de varios ritos se oscureció por algunos comentarios alegóricos, género literario que comenzó a ser frecuente en esa época⁴⁵⁸.

Tanto los sacramentos como los signos tienen por función santificar el alma, y por el carácter colectivo o social de la liturgia, la comunidad entera lo expresa tanto por el lenguaje, los gestos corporales, el canto y la música. De allí que todo comience a ser significativo en la celebración litúrgica: el estar de pie, de rodilla o sentados en el caso de las autoridades, lavarse las manos, o levantarlas, golpearse el pecho, el velo de las vírgenes en la iniciación bautismal, es decir, todo un rico complejo de expresiones comenzó a ser sistematizado para potenciar la riqueza y significado del culto.

Tampoco debemos descuidar el rol pedagógico de la Liturgia, pues toda forma, expresada con devoción, es portadora de toda la plenitud del profundo contenido y Misterio Trinitario, por lo tanto es base de cualquier posible restauración.

*Entre todas las formas de las que se puede servir la enseñanza de la religión, la más eficaz es la de la liturgia, por ser la más interesante, la más dramática y la más conforme con las aspiraciones del corazón y las necesidades de la inteligencia. Devolverle a la liturgia su primitiva belleza, desembarazándola de las alteraciones que muchas veces le han hecho sufrir la negligencia o la ignorancia de los tiempos pasados; iniciar a los fieles en la inteligencia y, por tanto, en el amor de los misterios que se celebran en el altar,...invitarle a tomar la modesta parte de colaboradores con los ministros sagrados, especialmente mediante el canto colectivo; hacer en suma, que vivan todo cuanto sea posible de la vida litúrgica de la misma iglesia, he aquí el verdadero método de enseñar la religión, de mantener unidos a la Iglesia aquellos que la han abandonado. Es sobre todo por medio de la belleza de la liturgia como el alma humana es llevada a comprender las verdades de la religión*⁴⁵⁹.

Para concluir parcialmente este epígrafe, quisiéramos enfatizar el hecho de que el campo religioso y el campo artístico gozan de un suelo o territorio común, donde los símbolos y el sentido de trascendencia son compartidos, y donde el encuentro entre teología y estética, entre liturgia y belleza han sido substancialmente fecundos. Y eso es porque aquellas realidades están íntimamente entreveradas entre sí, pues lo propio del símbolo es hacernos transitar hacia lo trascendente y la trascendencia se nos hace palpable de manera especial por medio del símbolo⁴⁶⁰.

⁴⁵⁸ Cfr. SEBASTIÁN, Santiago, Op. Cit., pp. 88-87.

⁴⁵⁹ GODOFREDO KURTH, insigne historiador belga, respondía de esa manera a la encuesta realizada por el diario parisiense *La Croix* en 1911, sobre las causas de la ignorancia religiosa de los tiempos presentes. Dicho autor la atribuía de un modo especial a la ignorancia litúrgica. Cfr. *Rev. Liturg. Et Bénéd.* (1911), pp. 524. Op. Cit. RIGHETTI, Mario, p. 35.

⁴⁶⁰ Cfr. MALDONADO, Luis. Op. Cit.; pp. 96-100.

I. 3.2 SENTIDO Y EVOLUCIÓN DE LOS LUGARES Y OBJETOS LITÚRGICOS.

Según hemos ido viendo, ha quedado claro que la liturgia entera se fundamenta sobre ese sustrato simbólico que hemos ido estudiando, que a su vez se explica por el misterio de la encarnación, muerte y resurrección de Cristo, es decir, de la «*trascendencia hecha carne*» realizado en la persona de Jesús. Este es el fundamento mismo de toda la estética celebrativa eclesial. Esta «*encarnación de la trascendencia*» no solo es la manifestación de lo eterno invisible en lo material visible, sino que es la irrupción del Verbo encarnado, Hijo de Dios, en la historia del hombre, como el gran Señor de la historia y del tiempo.

El Señor sólo pudo decir que su cuerpo era entregado, porque de hecho lo entregó, sólo pudo ofrecer la sangre en el nuevo cáliz como sangre derramada por muchos, porque realmente la derramó...la entrega se convierte en don, porque el cuerpo entregado por amor y la sangre derramada por amor han entrado, por medio de la resurrección, en la eternidad del amor que es más fuerte que la muerte⁴⁶¹.

Por ello la celebración de la liturgia abarca dos dimensiones: una estética del recuerdo, de rememoración, la *anamnesis* –“*hagan esto en memoria mía*”⁴⁶²- y otra estética de la promesa, de anticipo, la *prognosis* –“*Y os digo que desde ahora no beberé de este producto de la vid hasta el día aquel en que lo beba con vosotros, nuevo, en el reino de mi Padre*”⁴⁶³- implicando ambas una dimensión de actualidad y prodigiosa continuidad. Esta doble vía conmemorativa y anticipatoria es también simbólica, revelan el Reino con una fuerza única desplegada en ese momento histórico pero actualizado por medio de la liturgia eucarística. Por tanto la comunidad cristiana reunida a celebrar es una comunidad de rememoración y de expectativa. Esta actualización está dada sobre todo por los símbolos litúrgico-sacramentales. Las Sagradas Escrituras nos señalan con gran claridad esta teología, base de toda estética teológica, ya que “*Él es imagen del Dios invisible*”⁴⁶⁴. Ahora debemos comprender que esa luz del símbolo cristiano aún posee cierta opacidad, cierto velo pues todavía no estamos en la «plenitud de los tiempos», estamos en un «entre»⁴⁶⁵.

⁴⁶¹ RATZINGER, Joseph. *El espíritu de la liturgia: una introducción*. Madrid: Cristiandad, 2007, p. 95.

⁴⁶² Lc 22, 19.

⁴⁶³ Mt 26, 29

⁴⁶⁴ Col 1, 15.

⁴⁶⁵ Cfr. MALDONADO, Luis. Op. Cit., pp. 81-85.

Con respecto a esta trascendencia y misterio que alude esta simbología cristológica en la relación de la liturgia con el espacio y el tiempo, el papa Benedicto XVI hace un alcance decisivo a ciertas observaciones teólogos contemporáneos que resultan decisivas para explicar el planteamiento del simbolismo del templo cristiano y como este se ordena a la acción litúrgica:

“¿No es acaso el culto cristiano liturgia cósmica que abarca cielo y tierra?... ¿No es el mundo entero su santuario?... ¿Acaso puede existir otra sacralidad que no sea el seguimiento de Cristo en la sobria paciencia de la vida cotidiana?... Quien se hace estas preguntas toca un aspecto decisivo del concepto cristiano de culto y adoración, pero, al mismo tiempo, pasa por alto un aspecto fundamental acerca del límite de la existencia humana en este mundo: olvida el «todavía no» que forma parte de la existencia humana y da por hecho que ya han llegado el cielo nuevo y la tierra nueva. La venida de Cristo y la difusión de la Iglesia por todo el mundo, la transición del sacrificio del templo a la adoración universal... Pero es evidente que la esperanza todavía no ha llegado a su pleno cumplimiento. Todavía no ha llegado la nueva Jerusalén, que ya no necesita templo, porque es su santuario el Señor Dios todopoderoso y el Cordero”⁴⁶⁶.

Los Padres de la Iglesia habían entendido esta promesa de la *Parusía* –segunda venida de Cristo en la plenitud de los tiempos- en tres fases que las denominaron: *sombra-imagen-realidad*. La *sombra* de la promesa o de la expectativa mesiánica, la serie de alianzas y anuncios de la venida del *Ungido* al mundo, la comprende el Antiguo Testamento, que es sustituida por el Nuevo Testamento, Cristo encarnado, hecho Hombre es la *imagen* del Dios invisible que renueva la promesa en presencia: *“La noche está avanzando, el día se avecina”⁴⁶⁷* y así *“vean el resplandor del glorioso Evangelio de Cristo, que es imagen de Dios”⁴⁶⁸*. Somos la Iglesia del Nuevo Testamento, pero estamos aún en el tiempo de la aurora, el alba no ha despuntado aún –nos dice *Gregorio Magno*-, de tal modo que estamos en un extraordinario tiempo intermedio, que mezcla el «ya» con el «todavía no». De esta comprensión del sentido del Nuevo Testamento como un tiempo «entre», un tiempo de transición, como imagen entre sombra y realidad, se explica también la forma específica y el sentido de toda la teología litúrgica cristiana⁴⁶⁹.

Es un hecho que la comunidad cristiana necesita un lugar físico para reunirse que posibilite la reunión litúrgica. La historia del cristianismo ofrece un rico ejemplo de cómo éste lugar va evolucionando según las necesidades de su feligresía mientras se va

⁴⁶⁶ Op. Cit., RATZINGER, Joseph, pp. 93-94.

⁴⁶⁷ Rom. 13,12.

⁴⁶⁸ 2Cor 4,4.

⁴⁶⁹ Cfr. RATZINGER, Joseph, p. 94.

organizando el culto y el acto litúrgico. En el primer tiempo sabemos que los apóstoles y discípulos se reunían en las sinagogas no diferenciándose con el rito judío, a leer, comentar y meditar sobre la Palabra, al menos hasta el año 70⁴⁷⁰ [FIG.59]. Sabemos que Santiago era jefe de la iglesia de Jerusalén y que Pedro y Juan iban a rendir culto al Templo de Jerusalén (Hch 3, 6-7) [FIG.57 y 58]. También sabemos que en las primitivas *domus ecclesiae*, la iglesia doméstica, el *pater familias* dirigía y repetía el rito eucarístico pronunciado por Cristo en la institución de la Eucaristía, en la cena donde participaban los bautizados y mientras los catecúmenos escuchaban en una sala anexa [FIG.60 a 61].

Hasta aquí podemos observar dos características que se han mantenido estables desde el origen. Por un lado la idea de asamblea reunida para escuchar la palabra y participar de la cena eucarística: *domus ecclesiae* y por otro la casa o morada de Dios, el templo: *domus Dei*. Esto es muy relevante para entender la solución de continuidad de las tradiciones del Antiguo al Nuevo Testamento.

La evolución del *domus ecclesiae* hacia la basílica en tiempos de Constantino, tras el edicto de Milán (313) que autoriza la religión cristiana, permitirá adaptar el espacio cultural a las nuevas necesidades, sobre todo las espaciales por el aumento de fieles. Nótese que el espacio readaptado es el de la basílica romana, que era un edificio público de uso civil y no el *templum* romano, es decir, no el edificio de culto religioso [FIG.63]. Es decir aquí no se observa una solución de continuidad, dado que esos edificios acogían a dioses paganos. Interesante sería saber el destino inmediato de los templos romanos una vez que el emperador Teodosio suprime todo culto pagano, ordena cerrar los templos y nombra al cristianismo como religión oficial del imperio el año 391. Solo tenemos la excepción del Panteón de Roma, que se siguió usando como iglesia, de allí que permanezca en un excelente estado hasta nuestros días.

⁴⁷⁰ Entre los años 51 y 63, PABLO escribe sus *cartas* a varias comunidades. Durante este período, el judaísmo oficial va poco a poco desechando a los cristianos. El año 70, los romanos destruyen Jerusalén. Algunos fariseos, reunidos en *Jamnia* (o *Jane*, al sur de Tel-Aviv), le dan una nueva vida que continúa hasta hoy. Algunos fariseos, entre ellos *Johannan ben Zakkai*, se agruparon antes de la tragedia en *Jamnia* ((la actual *Yabné* o *Yavné*, al sur de *Tel Aviv*). Lograron dar a su religión un nuevo impulso, del que es heredero el judaísmo actual. En *Jamnia* se toman medidas para prohibir a los cristianos que participen en la plegaria judía; se introduce en las 18 bendiciones una petición contra los «*herejes, apóstatas y orgullosos*», es decir, contra los cristianos. La ruptura es ya un hecho. El cristianismo se convierte en «*una secta judía rechazada*» por el judaísmo. Ver en CHARPENTIER, Etienne. *Para leer el Nuevo Testamento*. Estella, Navarra: Verbo Divino, 1983.

Lo importante es que la basílica contiene las dos funciones esenciales del nuevo edificio de culto cristiano: por un lado la nave y el *bema*⁴⁷¹ [FIG.64] acogen a la *domus ecclesiae*, la asamblea que escucha la Palabra y por otro el ábside, que contiene el altar y el sagrario donde habita el cuerpo consagrado de Cristo, es decir, la casa de la divinidad, la *domus Dei* [FIG.66 y 67]. A este lugar sagrado sólo puede acceder el clero. Oriente desarrolló por su lado el *Iconostasio* para acoger esta función, y con toda seguridad este recinto expresa el velo del Templo de Jerusalén que cubría el *Sancta Sanctorum*, el santo de los santos⁴⁷² [FIG.65]. También sabemos que los catecúmenos⁴⁷³ permanecían en el templo hasta el final de la primera parte, es decir, de la liturgia de la palabra, y al comenzar la presentación de los dones y *ofertorio*⁴⁷⁴, abandonaban la asamblea y se ubicaban en el *nártex*⁴⁷⁵, junto a los que todavía no iniciaban su proceso de conversión, razón por la cual les estaba prohibido el ingreso al edificio cultual, al menos en la segunda parte del rito denominada «*liturgia eucarística*». Por tanto podemos afirmar que el edificio religioso cristiano permite acoger la liturgia presenta esa doble función integradora: por un lado es *domus ecclesiae*: reunión de la asamblea, del cuerpo místico de Cristo, lugar de la palabra y de la oración, es decir, *sinagoga*; y por otro lado es *domus Dei*: santuario donde reside Cristo sacramentado, presente en la hostia consagrada en la reserva eucarística, en el sagrario, tabernáculo o ciborio, es decir, *templo*. De ahí que el culto se divida en dos partes, *liturgia de la Palabra* y *liturgia Eucarística* y de que el edificio para el culto sea simultáneamente asamblea, expresada espacialmente por la nave y también sea templo, expresado por el ábside con el altar y sagrario. “*Esta nueva forma integradora, no podía*

⁴⁷¹ *Bema*: era una plataforma elevada, en torno del cual se disponían los fieles, en el que se encontraba el trono del Evangelio, la silla del obispo y el ambón en las basílicas paleocristianas y en las iglesias de rito Oriental.

⁴⁷² *Iconostasio*: del griego eikón, εἰκόν, imagen, y stásis, στασις, colocación. Mampara o pared recubierta de iconos, con tres puertas, que en las iglesias de rito oriental separa el presbiterio del resto del templo, donde los sacerdotes realizan la consagración de las especies, oculto a la vista de los fieles.

⁴⁷³ *Catecúmeno*: del griego catechéo, κατεχηεο, hacer eco, resonar. Es el adulto que ha sido admitido en la fe cristiana y se prepara para recibir el bautismo. El *catecumenado*, por tanto, sería el tiempo de iluminación y educación en la fe del adulto que se prepara a recibir los sacramentos de iniciación cristiana. Se trata de un servicio pastoral que comienza con un rito de admisión y que desemboca en la celebración de los primeros sacramentos. Ver en op.cit. PASCUAL D., Ricardo y GARCÍA H., Gerardo. *Diccionario de Liturgia*; p. 36.

⁴⁷⁴ *Ofertorio*: del latín *offere*, presentar, poner delante. Momento de la Misa, luego de la liturgia de la Palabra con que inicia la liturgia de la Eucaristía, en el que el presidente presenta al Señor los dones de pan y vino. Incluye el momento de la plegaria eucarística en el cual Cristo se ofrece al Padre en el pan y el vino consagrados y con él todos los que participan del sacrificio. Antiguamente se llamaba así a la presentación de dones.

⁴⁷⁵ *Nártex*: galería o pórtico interior situado en la entrada de una iglesia, cuyo origen se remonta a los primeros tiempos cristianos, destinado a albergar a los catecúmenos, cuando no podían entrar en la iglesia con los bautizados, o más tarde, cuando debían salir de ésta al iniciar la liturgia eucarística.

en cuanto tal, deducirse simplemente de la «comida» sino de la conexión de templo y sinagoga, de palabra y sacramento, de la dimensión cósmica y de la dimensión histórica»⁴⁷⁶.

Queremos sólo enfatizar entonces, el doble sentido con que se fue configurando el edificio cristiano desde prácticamente su mismo origen: *Templum* y *Ecclesia*, esto será fundamental para desarrollo de nuestra tesis en la segunda parte. Sin querer abordar más profundamente en este subcapítulo, el tema del lugar litúrgico y su evolución durante el gótico clásico, para retomarlo en un capítulo posterior referido al simbolismo del templo cristiano. Queremos ver ahora brevemente la cuestión de los objetos litúrgicos y su simbolismo, durante aquella época, en los siglos XII y XIII, a la luz de los escritos de los ya mencionados *Honorius Augustodunensis*, *Suger de Saint Denis* y *Guillermo Durando de Mende*, que sólo indicaremos para tener nociones básicas, pero sin comentar en exceso, tanto por la claridad intrínseca que éstos tienen, como para no distraernos en elementos sólo complementarios para nuestra tesis:

En cuanto al liturgista *Honorius Augustodunensis*, activo entre 1095 y 1135, entiende el templo cristiano como prefiguración de la Jerusalén Celeste, por lo que intenta –al igual que la mayoría de los liturgistas de la época- establecer con todas las porciones y elementos que componen el templo cristiano, un profundo simbolismo, así Honorius “*dedicó parte de su obra «gemma animae» al desarrollo de una teoría de gran repercusión en su época, en la que la arquitectura, como parte del universo, es una continua manifestación de los planes de Dios y tanto el artista que la construye como el cristiano que penetra en ella pueden por medio de su materialidad, captar la armonía que gobierna el mundo dirigido por Dios y la vida futura que le aguarda»⁴⁷⁷*. Exponemos aquí, algunas consideraciones simbólicas sobre los ornamentos litúrgicos de la cruz, el ciborio y los *pallia*:

La cruz se levanta sobre el altar por tres razones: en primer lugar, porque se erige como signo de nuestro Rey en la casa de Dios, es decir, en la ciudad regia, para representar constantemente la Pasión de Cristo por su Iglesia y, en tercer lugar, para que el pueblo cristiano imite a Cristo, crucificando su carne junto con sus

⁴⁷⁶ Op. Cit. RATZINGER, Joseph, p. 119.

⁴⁷⁷ AA. VV.. **Arte Medieval II: Románico y Gótico**. Col. Fuentes y documentos para la historia del arte Vol. III. Barcelona: editorial Gustavo Gili 1982; p. 23.

pasioens y deseos. Por ello también, se yerguen estandartes para que el triunfo de Cristo sea recordado sin interrupción por la Iglesia⁴⁷⁸.

El ciborio que se coloca sobre el altar es la divinidad Cristo, ofrecida como sacrificio por el género humano. Las gradas por las que se asciende a éste son las virtudes gracias a las cuales llegamos a Cristo. El lavado, con el que se realizan las abluciones junto al altar, es la misericordia que procede de Cristo, merced a la cual los hombres son liberados de sus bajezas en el bautismo o en la penitencia⁴⁷⁹.

Los manteles de altar que se cuelgan en la iglesia son los milagros de Cristo que se leen en ella; el pulpito que se eleva en alto y en el cual se lee el evangelio es la vida de los justos, a la que se llega por la doctrina evangélica, cuando se sigue a Cristo, dejando atrás todas las cosas. La iglesia se ilumina con la constante luz de la lámpara, y la Iglesia de Cristo está continuamente alumbrada con la llama del Espíritu Santo⁴⁸⁰.

Es importante indicar que Honorius, al atribuirle un significado simbólico a todas y cada una de las partes que conforman el templo cristiano, fundadas en la Escritura –y por tanto dignos de fe– ocurre que muchas veces el alma del fiel no las comprende, y si lo hace, no lo saborea en profundidad porque no incitan su espíritu, quedando muchas veces en significados superficiales o secundarios, y que la irradiación de este alegorismo muchas veces vacío y la arbitrariedad y abuso que de él se ha hecho, contribuyeron significativamente al vaciamiento del simbolismo legítimo. Por lo tanto, si bien el proyecto de otorgar un simbolismo litúrgico a cada trozo del templo y sus objetos al cual se aboca Honorius es loable y estimulante, es de suma relevancia comprender que también cae en excesos y exuberancias propio de quien encuentra un camino fértil en sutilezas y evocaciones semánticas, pero donde no todo está amparado y resguardado bajo la luz radiante del «*simbolismo esencial*», tema central del próximo epígrafe.

Veamos ahora las razones que expone el famoso abad Suger para justificar la ornamentación litúrgica en la abadía de san Denis⁴⁸¹. Como sabemos en la segunda parte de su libro Suger expone su programa estético filosófico para dicho templo, además de introducir de modo indirecta las fuentes que él mismo ha aprovechado para dicha

⁴⁷⁸ AUGUSTODUNENSIS, Honorius. *De Gemma animae*, Liber I cap. CXXXV en AA. VV. *Arte Medieval II: Románico y Gótico*. Col. Fuentes y documentos para la historia del arte Vol. III. Barcelona: Gustavo Gili 1982; pp. 26. También véase en Migne, PL, t. 172, cols. 585-590.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, cap. CXXXVI.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, cap. CXXXVIII.

⁴⁸¹ **Suger de Saint- Denis** (1081-1151) fue un monje benedictino francés cuyo objetivo básico era fortalecer el poderío de la Corona de Francia y engrandecer la abadía de Saint- Denis. *Liber de rebus in administratione sua gestis* es su obra más importante. Escrita hacia el vigésimo tercer año de su abaciado (1144- 1148). La segunda parte es la que nos concierne: *datos sobre las obras de ampliación y decoración de la abadía*.

concepción. Basándose en la idea neoplatónica de que las cosas terrenales participan de cualidades divinas, como la bondad, la verdad y la belleza, establece un sistema de jerarquías. Es lo que Suger llama “*Vía anagógica*”. Incorpora al mismo tiempo el tema de las vidrieras, dotándole de su valor simbólico o iconográfico, es decir, el especial uso de una metafísica de la luz. El tono de sus escritos es justificar las obras y ornamentos litúrgicos consagrados en el templo ante su comunidad y –posiblemente– defenderse de los ataques recibidos por el propio san Bernardo de Claraval por esos años, quien patrocinaba unos principios estéticos inversos a los del abad Suger, basados en la severidad decorativa. Suger propone que por el resplandor y la luz de los objetos materiales ayudarían a los fieles creyentes a elevarse hacia el mundo de las virtudes celestiales o vía anagógica. Así la nueva concepción arquitectónica de la luz introducida por las vidrieras, conduciría a la luz metafísica del ser divino, la que era complementada armónicamente con una generosa colección de objetos de culto, pallias de oro y piedras preciosas, además del solemne boato que reviste la celebración litúrgica:

Nos apresuramos a adornar el altar mayor de Saint Denis donde estaba únicamente el maravilloso y precioso frontal de Carlos el Calvo, el tercer emperador [...] lo recubrimos completamente, colocando paneles dorados en cada lado y añadiendo un cuarto, aún más precioso, de manera que el altar aparecía dorado en todo su perímetro. En ambos lados colocamos los dos candelabros del rey Luis, hijo de Felipe, de veinte palcas de oro, a fin de que no fueran robados en cualquier ocasión; añadimos jacintos, esmeraldas y diversas piedras preciosas y dimos órdenes de buscar diligentemente otras [...].

El panel posterior, de admirable trabajo y elevado costo, ya que los artífices extranjeros eran más caros que los nuestros, fue ennoblecido con relieves, obra igualmente admirable por la forma y por el material, hasta el punto de que algunas personas podrían decir: «la obra supera al material». Muchos de éstos fueron adquiridos, pero la mayor parte procedían de ornamentos de la iglesia que temíamos perder, por ejemplo un cáliz dorado, que tenía un pie truncado y varias otras cosas, que mandamos engarzar allí [...].

Frecuentemente contemplamos, movidos por nuestro amor a la Madre Iglesia, estos diferentes ornamentos, nuevos y viejos, y vemos la maravillosa cruz de San Eloy, junto con otras más pequeñas y el incomparable ornamento, comúnmente llamado «Crista»,⁴⁸² colocados sobre el altar dorado, entonces digo suspirando desde lo profundo del corazón: «Cada piedra preciosa es tu protección, sardónice, topacio, jaspe, crisolita, ónice y berilo, zafiro, carbunclo y esmeralda». Es evidente para los que conocen las propiedades de las piedras preciosas, ante su completo

⁴⁸² **Pallia:** Ornamento meramente decorativo conocido también como *Escrin de Charlemagne*, realizado en oro, perlas y piedras preciosas, coronaba el altar mayor en las grandes solemnidades. (Nota de Joaquín Yarza Luaces). También “mantel de altar” que, colocados sobre éste, cuelgan por delante a manera de frontal.

*asombro, que no sólo ninguna está ausente de entre éstas, con la sola excepción del carbunclo, sino que por el contrario abundan copiosamente*⁴⁸³.

Si bien es comprensible que tales excesos y derroches de magnificencia causaran un reproche y una amonestación de un San Bernardo de Claraval⁴⁸⁴, también debemos entender que la abadía de Saint Denis nunca fue simplemente una más de las abadías benedictinas de Francia e incluso de Europa, pues *“Saint Denis ocupó siempre una posición de poder y prestigio incomparables”*⁴⁸⁵, pues no sólo se hallaba identificada plenamente con la dinastía de los Capetos al ser la capilla de la casa real, sino que era también santuario del patrón de Francia y panteón de los reyes de Francia desde la época merovingia. Sin embargo debido a la omnipresencia del pensamiento de Claraval en el abad Suger, es que este se convierte en un mecenas literato⁴⁸⁶, cuyo tono expresamente apologético está dirigido como respuesta al Cister y específicamente como réplica a San Bernardo, por tanto mientras describe entusiastamente el brillo y resplandor de las piedras preciosas de los objetos litúrgicos neutraliza las críticas hechas por éste. Indicativo de este tono literario es la crítica que desliza con ocasión de hablar del ornato que ofrecían los cálices y cozones de la iglesia de la abadía:

Si los vasos de oro de las libaciones, las copas de oro y los morteros pequeños en oro servían, siguiendo la palabra de Dios o la orden del profeta, para recoger la sangre de los machos cabríos, de los terneros o de las vacas rufas, cuanto más los cálices de oro, las piedras preciosas y todo lo que más valor tiene entre todas las cosas creadas ha de ser expuesto con constante reverencia y plena devoción para recoger la sangre de Jesucristo [...] Y sin embargo tenemos una víctima propiciatoria tan grandiosa por nuestros pecados. Los detractores objetan que una mente santa, un espíritu puro y una intención devota deberían bastar para la administración de la Santa Eucaristía, y nosotros, desde luego, afirmamos personal y especialmente que esa disposición interior es la principal. Peor reconocemos que en los ornamentos externos de los santos cálices no debe favorecerse ningún otro propósito que no sea el servicio del sagrado sacrificio, con toda la pureza interior y con toda la grandeza exterior. Pues en todas las cosas de

⁴⁸³ DE SAINT DENIS, Suger. *Liber de rebus in administratione sua gestis* (entre 1144-1145 y 1148-1149), cap. XXXIII. AA. VV. *Arte Medieval II: Románico y Gótico*. Col. Fuentes y documentos para la historia del arte Vol. III. Barcelona: Gustavo Gili 1982; pp. 38-39. También véase en PANOFKY, Erwin *EL ABAD SUGER. Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*. Madrid: Cátedra, 2004; pp. 56-97 (título original *SUGERII ABBATIS SANCTI DIONYSII LIBER. De rebus in administratione sua gestis* (1140-1141) (Trad.: LIBRO DE SUGER, ABAD DE LA IGLESIA DE SAINT-DENIS: De las obras realizadas durante su administración).

⁴⁸⁴ Op. Cit. PANOFKY, Erwin, pp. 26-27.

⁴⁸⁵ «*Omniumque facile totius Galliae, et forsan Europae abbatiarum princeps*» en *Gallia Christiana in provincias ecclesiasticas distributa...* Cap. VII; París, 1715-1865, pp. 332. Véase en VON SIMSON, Otto. *La catedral gótica*. Madrid: Alianza, 2007; p. 85.

⁴⁸⁶ Al menos esa es la causa que atribuye Erwin Panofsky al raro hecho de que un gran mecenas de las artes sintiera un impulso de escribir una relación retrospectiva de sus intenciones y realizaciones.

*una manera total debemos servir con absoluta devoción a nuestro Redentor, que en todas las cosas de una manera total y sin excepción alguna no se negó a ayudarnos*⁴⁸⁷.

En este decidido entusiasmo por explicar el oro y las piedras preciosas utilizadas, Suger cita animosamente la carta a los Hebreos⁴⁸⁸, aunque el sentido de ese pasaje en la carta de san Pablo no era otro que aleccionar sobre la primacía de la santificación espiritual por sobre la puramente de carácter mágico del mundo precristiano, pero Suger lo interpreta como que los cálices cristianos deben ser aún más ostentosos que los objetos litúrgicos judíos. Panofsky defiende a Suger argumentando que no habría intención de engaño por parte de él, puesto que todos los autores medievales, citaban de memoria, y no establecían claramente una distinción entre texto y su interpretación personal, de modo que las citas utilizadas revelaban la personal filosofía de los que las suscribían⁴⁸⁹.

Un tercer ejemplo del simbolismo que se le da a los diversos objetos litúrgicos lo entrega el *Prochiron*, la maciza obra de Durand de Mende (1230-1296), culminada en 1291, que sintetiza –como es el rasgo tipo de los escritores medievales- los manuales litúrgicos de años anteriores –como Hugo de san Víctor (1134), Honorio de Autun (1136), Sicardo de Cremona (h. 1190) y Pedro de Roissy (1213). Este liturgista ofrece una obra que pudiese ser de interés tanto para el clero los artistas y los laicos en general con los elementos litúrgicos y su interpretación simbólica. Huelga decir que fue la primera obra impresa en caracteres metálicos, en 1459 y que su influencia ha llegado, en forma velada, hasta nuestros días.

Finalmente, los ornamentos de la iglesia, que consisten en tres cosas, es decir, en el ornamento de la iglesia, del coro y del altar. El ornamento de la iglesia consiste en las cortinas o velos, tapices o alfombras y en tapices de púrpura, de seda y de otras telas parecidas. En el adorno del coro están las fundas o dorsales, los tapices o «alfombras substractorias» que se extienden sobre el pavimento y los cojines. Dorsales son paños que se cuelgan sobre el coro, a las espaldas de los clérigos. Las alfombras llamadas también «tapeta substractoria», son aquellas que se extienden bajo los pies, especie de alfombra de pie y particularmente reservada

⁴⁸⁷ Op. Cit. DE SAINT DENIS, Suger. *Liber de rebus in administratione sua gestis*. Cap. XXXIII. Trad. PANOFSKY, Erwin, pp. 80- 83.

⁴⁸⁸ Hb. 9:13-14: “Porque si la sangre de los toros y de los machos cabríos, y las cenizas de la becerra rociadas a los inmundos, santifican para la purificación de la carne, ¿cuánto más la sangre de Cristo, el cual mediante el Espíritu eterno se ofreció a sí mismo sin mancha a Dios, limpiará vuestras conciencias de obras muertas para que sirváis al Dios vivo?”

⁴⁸⁹ Cfr. Op. Cit. PANOFSKY, Erwin, pp. 32-33

*a los obispos que deben pisar con los pies las cosas del mundo. Los cojines son paños que se colocan encima de los asientos o bancos que están en el coro*⁴⁹⁰.

Los ornamentos del altar son cofres, vasos o relicarios, tapices, manteles, filacteria, candelabros, cruces, franjas o flecos de oro, pendones o estandartes, libros, velos, cortinas. Hay que remarcar que el cofre, en el cual se conservan las hostias consagradas, significa el cuerpo de la Virgen gloriosa, pues el salmista dice, «Levántate, Señor, y ven al lugar de tu descanso».

*Son a veces de madera, otras de oro y algunas de cristal. Según las diversas calidades se expresan las diferentes propiedades del cuerpo mismo de Cristo. El propio cofre, cuando contiene hostias consagradas o no, designa la memoria humana, pues el hombre debe acordarse continuamente de los bienes que ha recibido de Dios, tanto de los temporales, que están representados por dichas hostias, como de los espirituales, simbolizados también por ellas mismas*⁴⁹¹.

*(...) «Los vasos preciosos y los otros ornamentos de este género podrían ser vendidos y su precio dado a los pobres», procedemos así no porque los ornamentos viles plazcan menos a Dios que los ornamentos de oro, sino porque los hombres ofrecen voluntariamente a Dios aquello que ellos más aman, y por su adoración vencen la avaricia. Por otro lado, estas cosas significan la deuda mortal de piedad que debemos a Dios y la gloria futura que nosotros tendremos en la otra vida.*⁴⁹²

Interesante es observar aquí como Durando argumenta contra las posibles críticas que se puedan hacer al excesivo decoro u ornamentación del templo con objeto suntuosos. En todo caso es clave entender que esta extensa obra de ocho volúmenes tiene por finalidad la instrucción de clérigos y fieles, y contiene descripciones y especificaciones muy pormenorizadas -a veces demasiado- de la ornamentación, su función y su simbolismo. No es nuestra intención en absoluto denostar la obra de Durando de Mende, o sugerir que ésta carece de valor, sino que sólo queremos aclarar que en este laberinto desconcertante de símbolos litúrgicos, lo bueno y edificante está al lado de lo mediocre e inexpressivo, sobre todo por un abusivo uso del símbolo. Por otro lado, sólo quisimos exponer esta dimensión simbólica de los objetos y ornamentos litúrgicos sólo para tener una idea, de cómo la arquitectura, el programa iconográfico, los objetos, los ornamentos, la música y el ceremonial integral van en íntima y precisa concordancia para celebrar el culto litúrgico rindiendo el honor a Dios como es debido. Por ello es que nos concentraremos en los epígrafes siguientes, en la arquitectura sagrada y el programa iconográfico subyacente como expresión congelada y cristalizada de esa liturgia.

⁴⁹⁰ DURANDO,Guillermo. *Prochiron, vulgo Rationale Divinorum Officiorum*. Madrid: Blas Roman, 1775. Libro I *El simbolismo de la Iglesia y sus partes*, 3, 4. y ss. También véase en AA. VV. *Arte Medieval II: Románico y Gótico*. Col. Fuentes y doctos para la hist. del arte Vol. III. Barcelona: G. Gili 1982; pp. 211-233.

⁴⁹¹ *Ibíd.*, p. 222

⁴⁹² *Ibíd.*, p. 231.

I. 3.3 LA LITURGIA OCCIDENTAL EN LA EDAD FRANCO-CAROLINGIA.

Para poder hacer una breve revisión del desarrollo de la liturgia occidental durante nuestro periodo en cuestión, es menester saber que la liturgia no nació ni completa ni organizada, sino que se fue configurando en un proceso muy lento a través del tiempo. Este desarrollo litúrgico durante el periodo medieval está hecho sobre sucesivas adaptaciones e incluso, reproducciones más que de creaciones originales. Por otro lado también es necesario aceptar que la liturgia es dinámica y mutable por acción de los hombres en cuanto a sus particularismos geográficos e históricos, aún cuando permanece fiel y estable tanto en su contenido más profundo como en sus estructuras rituales amparadas en la tradición, por ello el Sacrosanctum Concilium sobre la Sagrada liturgia afirma categóricamente que *“la liturgia consta de una parte que es inmutable, por ser de institución divina, y de otras sujetas a cambio, que en el decurso del tiempo pueden y aun deben variar”*⁴⁹³. Sobre este particular el teólogo y liturgista español Julián López Martín argumenta que *“las mutaciones y los cambios son la demostración de la vitalidad interna de la liturgia y de su capacidad para encarnarse en cada momento histórico y aun en cada espacio socio-cultural”*⁴⁹⁴. En este epígrafe expondremos las grandes líneas evolutivas históricas de la liturgia durante la Edad Media a fin de comprender la multiplicidad de ritos que se fueron desarrollando para llegar a uniformarse recién en le s. XVI con el Concilio de Trento.

Las liturgias occidentales de la época medieval pueden ser de dos tipos:

1. De tipo Romano: donde tenemos la liturgia romana clásica y el rito ambrosiano.
2. De tipo Galicano: donde tenemos la liturgia galicana, la liturgia mozárabe o hispánica y el rito celta.

Analicemos entonces brevemente las diferentes liturgias desarrolladas en el Occidente medieval y sus características, a fin de ir comprendiendo la evolución litúrgica que se desarrollaría en los siglos XII y XIII en Europa:

⁴⁹³ SC 21, Cap. III *Reforma de la Sagrada Liturgia. Lo que debe reformarse y lo inmutable en la Liturgia*, p. 102.

⁴⁹⁴ LÓPEZ MARTÍN, Julián. *La Liturgia de la Iglesia*. Col. Sapientia Fidei. Serie de manuales de Teología. Madrid: Editorial BAC, 2005; p. 43.

a. *Liturgia Romana*: Si bien se señala que la existencia de un rito litúrgico en el Occidente latino –el galicano- distinto del realizado en Roma en fechas tan tempranas como finales del s. IV y comienzos del V. es hacia la segunda mitad del s. VI que comienza la transmisión de los textos auténticos y propios de la liturgia romana⁴⁹⁵. Podemos afirmar que esta época constituye un período de expansión y enriquecimiento de la liturgia, donde *“la entrada en el mundo cultural romano se manifiesta ante todo en la incorporación a la plegaria litúrgica de un estilo elegante y retórico, sobrio y preciso. El vocabulario es rico en matices y destaca los aspectos sacramental y sacrificial, especialmente en la Eucaristía. Esta idea se aprecia también en la conversión progresiva de la mesa eucarística en altar”*⁴⁹⁶. Así, confrontando estos elementos formales con los de las otras liturgias orientales, observamos ya tempranamente algunos rasgos que nos diferenciarían del esplendor, lujo y boato del rito bizantino su *“simplicidad precisa, sobria, breve, no verbosa, poco sentimental; su disposición clara y lúcida; su grandeza sagrada y humana al mismo tiempo, espiritual y de gran valor literario”*⁴⁹⁷. Aunque el aparecimiento de los *sacramentales romanos* es de épocas algo tardías, algunos textos que aún se usan en la liturgia romana provienen, en gran medida, de esta antigua tradición. Así tenemos que algunos de sus textos pertenecen a la época del papa León I (440-461), del papa Gelasio I (492-496) y del papa Vigilio (537-555).

b. *Rito Ambrosiano*: este rito pertenece a un subtipo de la liturgia de Roma. Su nombre «*ambrosiano*» no es porque fuera San Ambrosio de Milán (340-397) su fundador, sino debido a que su persona encarnó todas esas grandes tradiciones litúrgicas y religiosas. De hecho el nombre rito ambrosiano aparece en el Ordo de Juan, cantor de San Pedro hacia el año 680, pero fue Wilfrido Estrabón (†846), discípulo de Rabano Mauro (780- 856), discípulo a su vez del comentado Alcuino, quien extendió la idea de que había sido San Ambrosio quien había recopilado todo el corpus litúrgico milanés, que desde hacía tiempo había desarrollado una floreciente comunidad con su original liturgia, aunque ciertamente coincidía en algunos aspectos con sus coetáneos ritos de origen bizantino, como por ejemplo *“el no ayunar en los sábados del año, ni aun en Cuaresma; la impronta festiva que se daba en todo el oficio del sábado; la lectura de los libros de Job,*

⁴⁹⁵ Op. Cit. RIGHETTI, Mario, vol. 1 p. 137

⁴⁹⁶ Op. Cit. LÓPEZ MARTÍN, Julián; p. 46.

⁴⁹⁷ AUGÉ, Matías. *Liturgia: Historia, Celebración, Teología, Espiritualidad*. Colección “Biblioteca Litúrgica”: Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona, 1997; p. 33.

*Jonás y Tobías en la Semana Santa; el cómputo pascual; el criterio en el disponer de las reliquias de los mártires; los días exequiales; el beso de paz dado antes de la anáfora; el lavatorio de los pies en el bautismo; la adición invisibilem et imassibilem al primer artículo del Credo y algunos otros pormenores*⁴⁹⁸. Y si bien algunas de las características recién mencionadas pertenecían con anterioridad al rito romano, al parecer San Ambrosio las modificó algún tiempo después del edicto de Milán del año 313 o también conocido como la paz de Constantino. Righetti afirma que cuando éste sucede al obispo arriano Ausencio en el 374, Ambrosio debió haber dejado sentir el peso de su educación y espíritu romano tanto en las líneas de su gobierno como en el de la práctica litúrgica. No obstante, tras el turbulento episodio de la invasión lombarda (569-643) donde el clero milanés hubo de emigrar hacia Génova, se comenzó a introducir en la liturgia ambrosiana importantes infiltraciones bizantinas y algunas fórmulas galicanas anaforales⁴⁹⁹, las que sobre el tradicional tronco substancial de la liturgia romana introdujeron un conjunto de elementos orientales que alteraron de modo importante su fisonomía litúrgica. Pese a diferentes esfuerzos por suprimirla, entre ellas, la iniciativa del emperador Carlomagno a favor de la uniformidad litúrgica romana a comienzos del s. IX o los intentos de supresión del s. XI bajo el papa Nicolás II (1059-1061), San Pedro Damián (1007-1072) o el papa Gregorio VII (1073-1085), no podrán sin embargo, suprimirla. Después en el s. XII el papa Eugenio III en 1145, y Anastasio IV, en el 1153, ratificaron el rito ambrosiano en sendas bulas. Pero debemos a San Carlos Borromeo el que obtuviera el consentimiento perpetuo de la Iglesia Romana al rito milanés del papa Gregorio XIII en el año 1575⁵⁰⁰.

c. *Liturgia Galicana*. El rito que más tarde se conocería con el nombre de galicano, tiene sus primeras menciones hacia fines del s. IV, en el s. V Decenio obispo de Gubbio en Umbría le pide su parecer al papa Inocencio I sobre ciertas particularidades litúrgicas y disciplinares, y este le escribe una carta en marzo del 416. Estas peculiaridades propias del rito, como *“el beso de la paz y la recitación de los nombres puestos antes del canon, la prohibición del ayuno en el sábado, etc.”*⁵⁰¹ más adelante se conocerían con el nombre de galicano. Sobre su liturgia tenemos algunos datos en los sermones de san Cesáreo de Arlés († 542) y en los escritos de san Gregorio de Tours (†

⁴⁹⁸ Op. Cit. RIGHETTI, Mario, p. 161.

⁴⁹⁹ **Anáfora:** del griego *anaphéro*, elevar. Nombre con que se conocen las plegarias eucarísticas.

⁵⁰⁰ Cfr. Op. Cit. RIGHETTI, Mario; pp. 163-165.

⁵⁰¹ *Ibíd.* ; p. 137.

549). Los documentos más veraces que atestiguan esta liturgia galicana de modo puro del s. VI y VII están incompletos. Si sabemos que esta liturgia fue celebrada en toda la Galia, con numerosas rasgos regionales, ya que no existía un centro preeminente y unificador, además ejercerá una influencia enorme durante varios siglos en un territorio muy vasto, que se extenderá hasta Irlanda, España e Italia del norte llegando hasta las afueras de Roma. De entre las principales características de la liturgia galicana tenemos que *“no tiene la simplicidad y sobriedad del rito romano; es abundante en fórmulas y éstas adquieren un tono solemne y pomposo que alguna vez puede parecer prolijo y verboso; las oraciones se dirigen frecuentemente no al padre sino a Cristo; las ceremonias son más ricas”*⁵⁰². Además en lo que se refiere a la celebración de la misa es característico *“su modo de estructurar la plegaria eucarística con fórmulas variables cada día, incluidas las que preceden y siguen inmediatamente el relato de la institución eucarística. Ello permite la fusión entre la temática del año litúrgico y la tradicional inherente a la función específica que cada pieza tiene en el discurso global de la plegaria eucarística”*⁵⁰³. Esto distinguía a esta liturgia de la romana y la ambrosiana que tenían un canon fijo. En cuanto a dónde y cómo nació este rito no hay una respuesta única, pero nos Righetti presenta las tres tesis de su posible origen, las llama *efesina*, *milanesa* y *romana*. La más antigua de todas es la *tesis efesina*, ve una filiación con la liturgia en uso en Asia Menor, importada por las Galias en la segunda mitad del s. II por la Iglesia de Lyon, pues los obispos de esa sede san Fotino⁵⁰⁴ y san Ireneo⁵⁰⁵ tuvieron regulares contactos con esas comunidades orientales. Y en esa época el rito ya estaba demasiado bien elaborado y definido como para ser una creación *ex nihilo*. La *tesis milanesa* propone como centro de concentración e irradiación la ciudad de Milán, que hacia el s. IV, por su ubicación era ya una metrópolis superior con rango Imperial en torno a la cual gravitaba prácticamente todo Occidente, y que se convirtió en modelo de culto y de disciplina. Además dicha ciudad mantenía muy buen contacto con Aquileya, Constantinopla y todo el Asia Menor. Además el obispo de Milán, Ausencio (355-374) era capadocio y bien pudo ser que hay salpicado la liturgia milanesa con tintes orientales. Otros defienden la *tesis romana*, en el que el rito galicano no sería otra cosa que la *liturgia romana primitiva*, la que quizás en la segunda mitad del

⁵⁰² Op. Cit. AUGÉ, Matías; p. 33

⁵⁰³ Ibíd., pp. 33-34

⁵⁰⁴ **San Fotino de Lyon**. Obispo y mártir de la sede episcopal de Lyon († 177)

⁵⁰⁵ **Ireneo de Lyon**, conocido como San Ireneo (n. Asia Menor, 130 - m. Lyon, 202), fue Obispo de esa ciudad desde 189. Considerado como el más importante adversario del gnosticismo del siglo II.

s. IV sufrió en Roma una reforma que sólo prevaleció en Italia del sur y en África, peor que no alcanzó a Italia septentrional y mucho menos a las iglesias transalpinas, razón por la cual no habría modificado todos los ritos antiguos y habrían ido cristalizándose ciertas persistencias. Aunque tal pretendida reforma sólo se mantiene a nivel hipotético, pues no existe evidencia alguna⁵⁰⁶. Lo que sí sabemos es que la mencionada liturgia galicana desapareció de modo definitivo a comienzos del s. IX por instrucción del emperador Carlomagno pues el Sacro Imperio habría de adoptar oficialmente la liturgia romana en todo su territorio. Además es menester mencionar que toda liturgia necesita afirmarse en una iglesia de alto prestigio y este rito carecía de una iglesia prominente. Por otro lado circulaban por la zona los textos litúrgicos romanos enviados por los papas como se puede apreciar una fuerte romanización en los libros litúrgicos galicanos que hoy conocemos el *Missale gothicum* y en el *Missale gallicanum vetus*. El proceso de romanización se culminó durante el reinado de los reyes de la dinastía carolingia: Así, Pipino el Breve comenzó introduciendo el canto gregoriano en la liturgia galicana, para incorporar posteriormente el Sacramentario Gregoriano. Finalmente, Carlomagno consumó la obra de su padre con facilidad, y los libros litúrgicos galicanos quedaron primero proscritos y luego abandonados a tal punto que “en el año 835, Hildwin, abad de la real basílica de San Dionisio, escribía a Ludovico Pío que los misales del antiguo rito galicano se hallaban reducidos a un estado tan deplorable que resultaban ya inservibles”⁵⁰⁷.

d. *Liturgia hispánica o hispanomozárabe*: Con este nombre impropio de *mozárabe*⁵⁰⁸ se designa a la liturgia que estuvo en vigor en España, mucho tiempo antes de la invasión de los árabes y que se practicó de forma oficial hasta después del s XI. Por tanto creemos que es relevante aclarar de partida que esta liturgia es un fruto maduro de la cultura cristiana latina desarrollada en el Mediterráneo Occidental, admitiendo que eso no le impidió asimilar diversos elementos orientales, y hacia el final de su fase formativa, recibir el influjo de la mentalidad germánica del mundo visigodo⁵⁰⁹, pues si bien la

⁵⁰⁶ Op. Cit. RIGHETTI, Mario, pp. 138-140.

⁵⁰⁷ PL 106, 13. *Cui adstipulari videntur antiquissimi et nimia pene vetustate consumpti missales libri continentes misase ordinem more gallico, qui ab initio receptae fidei usu... usque quo tenorem, quo nunc utitur, romanum suscepit*. Véase en *Ibíd.*; p. 154.

⁵⁰⁸ *Mozárabe*: de «*musta*» y «*rab*», que significa «*cristiano sometido al yugo de los moros*»

⁵⁰⁹ Cfr. PINELL, Jordi. *Liturgia Hispánica*. Colección “Biblioteca Litúrgica”: Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona, 1998; p. 25.

primitiva liturgia hispánica estuvo en estrecho contacto con Roma, después del s. V – como sabemos- comenzó el convulso período de las invasiones bárbaras en España, por vándalos, suevos, para culminar con los visigodos, pueblo semibárbaro convertido al arrianismo y hostil al catolicismo. A partir de la conversión del rey Recaredo al catolicismo el año 587, España pudo empezar a estabilizarse y afianzarse políticamente con una sólida unidad nacional. Fue en este escenario de invasiones en el cual la liturgia romana recibió los influjos litúrgicos orientales traídos por los invasores, *“los cuales tenían su propio clero, sus iglesias y sus ritos propios, así como el contacto de las costumbres que estaban en vigor en las Galias. Desde finales del s. VI, junto con el resurgir de la nación es cuando se fue creando, por medio de obispos y doctores españoles, el núcleo más importante (fórmulas, melodías) de la liturgia mozárabe”*⁵¹⁰. Por tanto, es a ello que se deba el que el sistema de la liturgia hispánica sea muy parecido al galicano, sólo que más evolucionado y perfeccionado⁵¹¹. Con la invasión árabe, la liturgia sobrevivió tanto en las tierras sometidas al califato como en las tierras que se mantuvieron autónomas, hasta que comenzaron los primeros intentos de imponer la liturgia romana, que culminaron la vigencia de esta liturgia con su supresión durante el papado de Gregorio VII (1073-1085). Sin embargo *“pocos años después, una vez liberada Toledo del dominio árabe (1085), se permitió a seis parroquias de dicha ciudad, cuyos fieles eran «mozárabes», que siguieran utilizando el antiguo rito hispánico”*⁵¹². Sin embargo esto no evitó que la liturgia entrara en progresiva decadencia hasta que *“en 1495, el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros, creado arzobispo de Toledo, dispuso que los antiguos códices litúrgicos fueran buscados y revisados; mandó imprimirlos e instituyó una fundación en la misma catedral para restablecer el oficio mozárabe. Julio II, en el 1508, aprobó su obra, que todavía se mantiene con vida”*⁵¹³. Las características específicas de la liturgia hispánica -como dijimos- son muy similares al rito galicano y en cuanto a su contenido propio, de los textos mozárabes continuamente emerge una preocupación dogmática destinada a clarificar los puntos centrales de la doctrina católica acerca de los misterios de la Trinidad y de la Encarnación, pues no olvidemos la exposición a los rebrotes heréticos arrianos heredados del pueblo visigodo. En 1982, posteriormente al Concilio Vaticano II, se constituyó una comisión de expertos que revisaron los libros de la liturgia hispánica, la cual aconsejó a la

⁵¹⁰ Op. Cit. RIGHETTI, Mario, p. 156.

⁵¹¹ Cfr. Op. Cit. AUGÉ, Matías; p. 34.

⁵¹² Ibíd.; p. 34.

⁵¹³ Op. Cit. RIGHETTI, Mario, p. 156.

Congregación del Culto en 1988 para la aprobación *ad interim* del nuevo *Missale hispano-mozarabicum*⁵¹⁴. Quizás las razones para esta anuencia hayan sido, entre otras, la extraordinaria riqueza en formulaciones de todo género, riquísima en códigos que representaban sus libros litúrgicos y la incomparable abundancia de documentación histórica, que sirvió para explicar su desarrollo⁵¹⁵.

e. *Rito Celta*: se designa con este nombre a un diverso complejo de ritos litúrgicos practicado en las iglesias celtas o bretonas en Gran Bretaña, Irlanda, Escocia y la Bretaña armoricana en Francia desde el s. VI al s. IX. La emigración de los celtas y el establecimiento de colonias monásticas irlandesas de la orden de san Columbano en Francia, Germania, Suiza e Italia⁵¹⁶. Es muy probable que fe y liturgia hayan sido llevadas desde las Galias a los bretones, cultivando ambas iglesias unas relaciones muy cordiales, además san Patrick⁵¹⁷, el carismático apóstol de Irlanda había vivido mucho tiempo en las Galias; casi pudiéndose hablar de una especie de «*vetero-pan-celtismo medieval*». Cuando san Agustín llegó el año 597 a la ciudad de Kent en Inglaterra, se encontró allá con una liturgia muy distinta del rito romano, por lo que se cree que los ritos litúrgicos bretones pueden haber sido poderosamente influidos por los galicanos, pues hay coincidencia de rituales a ambos lados del canal. Si bien hoy no existen documentos que puedan reconstituir el orden de la misa celta, al parecer, sigue el mismo esquema de la misa galicana con alguna ligera diferencia⁵¹⁸. En el s. VII la liturgia celta adoptó tanto el cálculo pascual de Roma como la admisión de elementos romanos como el canon latino en el s. IX. Ludovico Pío suprimió el rito celta en la Bretaña Francesa en el 817; en Escocia duró hasta la época de la Reina Santa Margarita (1057-1093); en Irlanda fue reemplazada por la liturgia romana por san Malaquías (1094-1148), arzobispo de Armagh. Los textos litúrgicos más relevantes del rito celta son el *Antifonario de Bangor*⁵¹⁹ y el *Misal de Stowe*⁵²⁰, ambos de origen monástico.

⁵¹⁴ Cfr. El decreto en *Notitiae* 24, 1988 pp. 671-672. Ver en Op. Cit. AUGÉ, Matías: p. 34.

⁵¹⁵ Para ello ver Op. Cit. PINELL, Jordi; pp. 41-63 y RIGHETTI, Mario; pp. 157-159.

⁵¹⁶ Ver CAHILL, Thomas. *How the Irish saved civilization: The Untold Story of Ireland's Heroic Role from the fall of Rome to the Rise of Medieval Europe*. New York: Nan A. Talese/Doubleday. 1996.

⁵¹⁷ **San Patricio** (h. 387- h. 464) fue un misionero cristiano y es conocido como el santo patrono de Irlanda, fue un predicador de Britania, tradicionalmente considerado el introductor de la religión cristiana en la isla.

⁵¹⁸ Cfr. Op. Cit. RIGHETTI, Mario; pp. 159-160.

⁵¹⁹ Hoy está en la Biblioteca Ambrosiana de Milán, es una colección de cánticos, himnos, colectas y antifonas relativas al oficio, recopiladas para uso de ese monasterio en Irlanda. Fue escrito entre el 680 y el 691.

⁵²⁰ Hoy está en la Academia de Dublín. Misal de fines del s. VIII, contiene el ordinario, el canon romano-gregoriano de la misa, tres formularios de misa, el ordo del bautismo y de la visita y unción de los enfermos.

Entendiendo que la verdadera unificación litúrgica se da sólo con posterioridad del Concilio de Trento en la segunda mitad del s. XVI -y a raíz de éste- es que nos podemos explicar el cúmulo de reformas y procesos de hibridación de la liturgia bajo medieval al terminar los procesos de estabilización y unidad política y religiosa con el cual culminaría el agitado mundo altomedieval. La consolidación del Papado y el Imperio –como poder espiritual y poder temporal respectivamente- serían, como hemos ido viendo, claves en este proceso de unificación. Una vez alcanzado el predominio franco germánico, entre los siglos VI al XI que abarca desde el pontificado de san *Gregorio Magno* (590-604) hasta el de san *Gregorio VII* (1073-1085) los libros litúrgicos romanos, que habían alcanzado un alto grado de organización y uniformidad, comenzaron a extenderse por toda la cristiandad occidental, llevados por monjes y peregrinos a los confines del Imperio. Esto ayudó sin duda, a conseguir una unificación no sólo eclesiástica sino que también política.

Se produjo entonces un curioso fenómeno de fusión de ritos y de textos romanos y de procedencia galicana, dando lugar a los sacramentarios gelasianos del s. VIII, con los leccionarios y antifonarios; y a los ordines, base del Pontifical Romano Germánico del s. X, el primero de los pontificales medievales. El bautismo de los párvulos se generalizó progresivamente, y la penitencia empezó a celebrarse en forma privada. La celebración eucarística se llenó de «apologías». Mientras tanto en Roma al liturgia se mantuvo casi en suspenso. Los únicos síntomas de creatividad proceden de la influencia oriental, como la introducción de fiestas marianas. Entre los siglos IX y X volvieron a Roma los libros litúrgicos que habían salido de ella, pero ya mixtificadas⁵²¹.

En cuanto al arte cristiano, este fue el tiempo en que fue evolucionando lentamente desde sus orígenes romanos y bizantinos hasta configurar –aunque todavía de modo arcaico- el que llegaría a ser el primer arte maduro, plenamente occidental y de alcance internacional, el estilo románico. Es este mismo tiempo, en el que se fija de modo definitivo la fisonomía de la liturgia romana en todo el Occidente latino. Por tanto debemos considerar el periodo de los siglos VI al XI como la etapa de compilación y fijación del rito romano, aunque no debemos olvidar que también estaba la liturgia hispanomozárabe en plena etapa de creación y evolución. El elemento clave fue la circulación de los libros litúrgicos romanos con su consecutivo y paralelo proceso de hibridación, pues ello ayudó a determinar de modo definitivo y estable el semblante de la liturgia romana. Así vemos como una liturgia local y específica hasta el pontificado de san Gregorio Magno se convirtió en el lapso de esos siglos, en el rito predominante de todo el Occidente Latino⁵²².

⁵²¹ Op. Cit. LÓPEZ MARTÍN, Julián; pp. 47-48.

⁵²² Cfr. Ibíd.; p. 48.

Pero en este proceso de fusión progresivo se comienza a advertir la clara impronta de la nueva sensibilidad de los pueblos franco-germánicos más dados a la exuberancia y el dramatismo colaboran decididamente en la reproducción y difusión de los textos litúrgicos junto con un aumento considerable en la cantidad de ritos que se inspiran en el Antiguo Testamento: *“La Alta Edad Media sintió una atracción particular por el antiguo Testamento, más acorde que el Nuevo con la situación de la sociedad y con la evolución de las mentalidades [...] En un Occidente superficialmente cristianizado, que un poder centralizador trataba de unificar con el apoyo del clero, la Jerusalén de los reyes y de los sumos sacerdotes no podía dejar de ejercer una atracción especial en los espíritus”*⁵²³. Sin embargo estos aportes desde la cúspide política no fueron del todo bien recibidas por la feligresía, ya que *“las tendencias originadas en la capilla imperial de Aquisgrán son vigorosas y creativas, y buscan la interioridad dentro del realismo. Pero carecían de la mentalidad simbólica cultivada por los Santos Padres. El resultado fue negativo para la teología de los sacramentos, sobre todo para la eucaristía. El pueblo empezó a alejarse de la liturgia y a dirigirse a las devociones”*⁵²⁴.

¿Por qué ocurrió esto? En esta época temprana podemos olvidar las persistencias del paganismo que solamente a partir del s. VIII se terminarán de erradicar, siendo precisamente ese siglo donde Occidente conocerá por vez primera las incipientes tentativas de construcción de una sociedad auténticamente cristiana. También sabemos que los soberanos carolingios, mediante su consagración, estaban investidos de un poder divino del cual emanaba su autoridad, por lo tanto se consideraban los auténticos responsables de los destinos y de la salvación de su pueblo y estos monarcas procuraron gobernar no sólo la sociedad laica sino que también a la Iglesia. En los epígrafes anteriores -a raíz del culto a las imágenes en Occidente- lo hemos visto con largueza sobre todo en la figura de Carlomagno, quien pretendió llevar estos principios hasta sus más extremadas consecuencias, apareciendo ante los ojos de sus coetáneos como una especie de «*nuevo Constantino*», de un verdadero restaurador del otrora memorable imperio romano pero renacido ahora como un glorioso imperio cristiano.

Por su parte la Iglesia, queriendo instaurar la Ciudad de Dios en la tierra, encontró en los soberanos carolingios una más que favorecida posibilidad de encarnar esa ilusión y establecerse efectivamente en el mudo temporal: el apoyo del poder laico permitió dar

⁵²³ VAUCHEZ, André. *La espiritualidad del occidente medieval*. Madrid: Cátedra, 2001; p. 14.

⁵²⁴ Op. Cit. LÓPEZ MARTÍN, Julián; p. 48-49.

fuerza de ley a los decretos eclesiásticos que antes simplemente quedaban en letra muerta.

De esta manera, en el 755, Pipino incorporó en una capitular las decisiones del concilio de Ver referentes a los deberes dominicales y a la prohibición de trabajar en este día. Lo mismo sucedió respecto al pago del diezmo al clero, convertido en obligatorio para los Carolingios. En contrapartida, la Iglesia oraba por el rey, le proporcionaba una parte de los cuadros de su administración y contribuía a asegurar la lealtad de sus súbditos sacralizando el juramento que, desde Carlomagno, constituyó la base de las instituciones políticas⁵²⁵.

Es interesante esta adecuación de la Iglesia en la alta Edad Media a la del Antiguo Testamento, que marcó profundamente la vida espiritual y la mentalidad religiosa de la Cristiandad Occidental de aquellos tiempos. De este modo el cristianismo, en la época carolingia, se redujo a la obediencia de algunos preceptos y a simples prácticas exteriores.

El Evangelio, tomado las palabras de San Pablo, había liberado al hombre de la esclavitud de la Ley. Pero este ideal de libertad espiritual era todavía inaccesible a los pueblos bárbaros cuya instalación en las ruinas del Imperio Romano constituyó, según la expresión de Focillon, «una irrupción de la prehistoria en la historia». La fe cristiana, en contacto con estos pueblos y a medida que penetraba en profundidad en el mundo rural, corría el riesgo de degradarse a prácticas supersticiosas. En esta perspectiva, obligar al pueblo de los bautizados a vivir de nuevo bajo la Ley, restableciendo las observancias veterotestamentarias, puede parecer paradójicamente un progreso espiritual⁵²⁶.

A decir verdad, el impacto de la ley mosaica fue de gran importancia en el terreno de la moral sexual donde se reimpusieron varios preceptos del Levítico⁵²⁷. Estas sanciones y prohibiciones permanecerán en vigencia hasta el s. XIII, por lo que es interesante dimensionar hasta que punto intervinieron dichas disposiciones y costumbres en la conciencia moral de las masas de feligreses durante la baja Edad Media. Por tanto las prácticas religiosas se convierten más en una obligación social que en una adhesión libre e interior en la época carolingia, pues se impuso en la administración imperial el concepto de que la fe era una especie de patrimonio que el soberano debía, ante todo, preservar y transmitir en absoluta integridad. De allí que entendamos el rol del emperador Carlomagno reuniendo y presidiendo concilios, pontificando sobre el culto a las imágenes,

⁵²⁵ Op. Cit. VAUCHEZ, André; pp. 14-15.

⁵²⁶ Ibid., p. 15

⁵²⁷ Vauchez menciona la impureza de la mujer que había dado a la luz, excluida por tanto de la Iglesia hasta la ceremonia de la purificación, abstención de relaciones conyugales durante ciertos períodos del año litúrgico, severas penitencias impuestas por las poluciones nocturnas, etc.

o incluso aumentando exhortaciones y prescripciones acerca de la vida religiosa no sólo de laicos, sino que incluso de los clérigos, influenciando de modo capital la concepción y el modelo de servicio del sacerdocio, generando a un clero de plegaria y sacrificio más que de predicación y testimonio, asemejándose al levita y al fariseo de los tiempos neotestamentarios, *“a los ojos de los fieles, aparece como un esencialista de lo sacro, que se distingue de ellos por el conocimiento que tiene de los ritos y de las fórmulas eficaces”*⁵²⁸.

Así como Carlomagno, el resto de los monarcas carolingios que le procedieron, se esforzaron en promover un alto perfeccionamiento de la organización eclesiástica creando nuevas provincias, diócesis y parroquias, en proscribir la celebración de sínodos y concilios que podían aparecer como caprichosos a ojos de los monarcas, o en apresurar las visitas canónicas. *“El buen orden de la iglesia y de la sociedad cristiana era asunto de la competencia del poder público, que consideraba como la primera de sus funciones el ayudar a los súbditos a conseguir su último fin, la vida eterna para la que todo hombre ha sido creado”*⁵²⁹. De este modo el poder de la corte palatina participaba decisivamente del enaltecimiento de la vida espiritual de los laicos mediante la observancia de sus deberes religiosos como la observancia del descanso dominical, la comunión periódica y la asistencia a misa en los días de precepto⁵³⁰.

*Pero en este punto, como en otros, los artífices del renacimiento carolingio, aun esforzándose por retornar a la tradición, no pudieron menos que innovar en manera considerable, tan diferente era ya el mundo en el que ellos vivían. Su acción, que trataba de restablecer la religión cristiana en todo su antiguo esplendor, condujo finalmente a hacer prevalecer una espiritualidad muy alejada de aquella de los Padres de la Iglesia*⁵³¹.

Pero la pregunta es ¿de qué modo afecta esto a la liturgia practicada en la alta Edad Media? Esta evolución se entiende de mejor modo si consideramos el rol que asume la función del culto litúrgico en el seno del catolicismo durante esta época. El escritor *Étienne Delaruelle* afirma que la era carolingia es una «civilización de la

⁵²⁸ Ibid., p. 16.

⁵²⁹ ORLANDIS, José. *Historia de la iglesia: La Iglesia Antigua y Medieval*. Tomo 1. Madrid: Palabra, 1989; p. 213.

⁵³⁰ Cfr. Ibid.; pp. 213-216.

⁵³¹ Op. Cit. VAUCHEZ, André; p. 14.

liturgia»⁵³², pues la religión se equiparaba con el culto que era ofrecido a Dios por los sacerdotes, que eran los ministros, y a su vez los fieles tenían la obligación no sólo moral sino que también legal de acudir. A su vez en el monacato la vida litúrgica comienza a ocupar un papel creciente a expensas del apostolado.

*Conviene ver, por tanto, lo que fue el espíritu de esta liturgia. Fuera de los monasterios, parece claro que había dejado de ser la expresión comunitaria de un pueblo en oración para convertirse, a los ojos de los fieles, en una colección de ritos de los que esperaban sacar algún beneficio. El ritualismo es, en efecto, una de las características relevantes de la vida religiosa de esta época. El emperador ofrece algunos ejemplos cuando insiste, en diversos capitulares, en que los sacerdotes deben tener a su disposición textos litúrgicos correctos, y cuando les recomienda con insistencia vigilar la limpieza de los vasos sagrados: el respecto escrupuloso de los ritos era indispensable, según él para que el culto divino produjera todos sus efectos salutíferos de los que se beneficiaban los individuos y la colectividad entera*⁵³³.

De hecho la celebración eucarística, tanto en su dimensión eclesial de sacrificio como en su dimensión social de comunión, pasa a un segundo plano, pues la atmósfera religiosa de la época favorece el individualismo y el culto privado por sobre el colectivo, por lo que son muy frecuentes las misas privadas y las misas votivas de intenciones particulares sin la presencia del feligrés, por tanto el rol del laico pasa a jugar un rol meramente pasivo, ya que el culto ahora es pues específico de personas especializadas, es decir, el clero. Igual sucede con la adopción del canto gregoriano por Carlomagno, el canto litúrgico también relega al fiel, pues pasa a ser específico de cantores especializados formados en las escuelas monásticas o catedralicias⁵³⁴. Además el latín, lengua litúrgica oficial –tanto por ser la lengua del antiguo Imperio Romano, como por ser la única lengua escrita de Occidente, gozó de un prestigio eclesiástico sin rival-, se ha ido configurado como una lengua extraña para los fieles, que ya solo hablaba lenguas germánicas. Por otro lado, la disposición interior del espacio del templo no favorecería la integración, pues los fieles quedarían de pie en la nave, separados del santuario por una verja o cancela, y alejados del altar por el coro de eclesiásticos que salmodian en la *schola cantorum*, y donde el oficiante celebraba de espaldas al pueblo dirigido hacia Dios;

⁵³² Ver DELARUELLE Étienne *“La Gaule chrétienne à l'époque franque”*. Revue d'histoire de l'Eglise de France, XXXVIII. París: André-Pauyé, 1952, pp. 64-72. Ver también LATREILLE André, DELARUELLE Étienne PALANQUE Jean-Rémy. *Histoire du catholicisme en France* Vol. 1. París: Éditions Spes, 1957.

⁵³³ *Ibid.*, p. 17.

⁵³⁴ En cuanto a la música, esto no va a cambiar hacia el s. XII o XIII, sino que se va a agudizar, pues la introducción a partir del s. X u XI del canto polifónico iría a dificultar aún más el rol del fiel, ya que la progresiva complejización del canto haría inviable un rol del laico en ella.

todo esto conduciendo al fiel hacia un rol pasivo y distante -por no decir inexistente-, y creando un verdadero abismo entre el laico y el clero. Por tanto lengua y liturgia se convirtieron en prerrogativas exclusivas y excluyentes de un clero y de algunos pocos privilegiados, casi equivalentes a una cofradía hermética de unos pocos iniciados.

Más grave todavía-y cargada de consecuencias-fue la nueva concepción del Sacrificio que comenzó a prevalecer en esta época. [...] La misa carolingia es menos una acción de gracias de los fieles que un don concedido a los hombres por Dios que desciende del cielo a la tierra. El momento de esta llegada se sitúa durante el canon, recitado ahora en voz baja como para subrayar el aspecto misterioso de la transformación del pan y el vino. La evolución de los ritos concurre, por lo demás, a hacer perder de vista la relación que existe entre el sacramento y la vida cotidiana. A partir del siglo VIII no se usa ya el pan fermentado para la comunión sino hostias blancas y redondas de pan ácimo, en tanto que el vino consagrado no se distribuye a los fieles más que en raras ocasiones. Ya no se corta el pan y las ofrendas hechas por la asamblea se reducen a algunas monedas. La comunión se recibe en la boca, y no en las manos como antes, por fieles arrodillados ante la balaustrada del altar. Algunos altos prelados carolingios subrayaron ulteriormente esta preocupación por eliminar todo lo que podía de existir de concreto y de realista en el sacramento del altar⁵³⁵.

Además habría que agregar, con ello, que durante esta época se produjo toda una serie de comentarios litúrgicos que se apartaban del auténtico mundo simbólico de la liturgia, y que conferían un nuevo significado de tipo alegórico a los signos que se habían vuelto ajenos e incomprensibles. Entre los prelados carolingios, autores de esas explicaciones alegóricas destaca *Amalario de Metz*⁵³⁶. Tendiendo hacia un aspecto negativo, las formas litúrgicas de expresión se habían vuelto «extrañas», ya no como consecuencia de la irrupción de la esfera divina en las acciones humanas, sino por no reconocerse ya el sentido de las acciones mismas. Con ello, se le abrían las puertas a una arbitraria interpretación alegórica si se quería dar un sentido a los ritos, palabras, gestos, ademanes e instituciones que ya no se comprendían. Así Amalario entiende las

⁵³⁵ Op. Cit. VAUCHEZ, André; p. 19.

⁵³⁶ **Amalario de Metz** o *Amalario Simfosio* (h. 780 y 851). En su juventud disfrutó de la enseñanza de Alcuino, siendo Metz el lugar de su actividad principal. Su obra principal (escrita no antes del año 819) es ***De ecclesiasticis officiis***, en la que discute todos los usos litúrgicos, las festividades y oficios de la Iglesia y las vestiduras del clero hasta en sus más pequeños detalles, desde el punto de vista del simbolismo místico. Sus escritos dan una percepción de las formas litúrgicas de comienzos del siglo IX y son especialmente esclarecedores sobre la relación de la liturgia galicana con la romana, que fue ganando terreno en el imperio franco. A esta victoria contribuyó decisivamente la obra de Amalario. También es importante por su influencia en los liturgistas medievales, muchos de los cuales siguieron su método místico, citándole la mayoría extensamente. Muestra un amplio conocimiento de la Escritura y de los Padres, que usa diligente y sabiamente, y aunque sus concepciones sobre la liturgia fueron condenadas en el sínodo de Quierzy del 838, acabaron por imponerse y prevalecieron durante la mayor parte de la Edad Media.

distintas partes de la celebración litúrgica, los ornamentos y objetos litúrgicos remiten, mediante analogías sutiles a los diversos episodios bíblicos, así *“en esta perspectiva, el conjunto del santo sacrificio se convierte en una especie de alegoría conmemorativa de la vida de Jesús”*⁵³⁷.

También es necesario agregar que el sacramento de la Comunión parece haber sido algo bastante poco habitual. Vauchez afirma que en el s. VIII san Bonifacio⁵³⁸ recomendaba para las grandes fiestas litúrgicas de la Iglesia, como lo son Navidad, Pascua y Pentecostés, pero que se debían evitar a toda costa las comuniones en pecado: parece que esta última medida surtía más efecto que la primera. Y cuando esto acontecía, parece que tenía más relación a un acto de carácter mágico que a un verdadero encuentro espiritual con lo divino, y si a eso sumamos las paganas e instaladas costumbres de enterrar hostias con la esperanza de aumentar la fertilidad de las tierras y otras similares se entiende que el clero fuese reticente a hacer comulgar a su feligresía⁵³⁹.

Con todo esto, entendemos como la liturgia en definitiva se fue convirtiendo en un atributo de unos pocos privilegiados, que eran aquellos que se podían dedicar a la oración, a la salmodia y a la lectura de la Sagrada Escritura – que a la sazón era nada más el clero y una élite de laicos cultos- pero las masas analfabetas no podían acceder a dicha literatura y sólo podían realizar algunas pequeñas prácticas más de tipo moral que propiamente religiosas, como el abstenerse de mantener relaciones sexuales en los tiempos fijados, el asistir a la misa dominical y el pago del diezmo. En definitiva, la religión oficial propugnada por la iglesia de la era franco-carolingia no supo dar respuesta las necesidades espirituales de los fieles, y no penetró más que superficialmente en la muchedumbre sencilla. Quizás de estas necesidades espirituales no cubiertas se expliquen ciertos auges de instituciones -como las guildas y confraternidades- y prácticas –como las ordalías, la astrología y la alquimia- conocimientos y procedimientos que tan en boga estarán en los s. XII y XIII. Al respecto Vauchez nos dice:

⁵³⁷ Op. Cit. VAUCHEZ, André; p. 19.

⁵³⁸ **SAN BONIFACIO** (680-754), santo y mártir inglés. Llamado en latín Bonifacius, "aquel que hace el bien", su verdadero nombre era Wynfrith. Es llamado el Apóstol de los Germanos. En 718, Bonifacio visita Roma y el Papa Gregorio II le encarga la misión de organizar la Iglesia en Alemania y evangelizar a los paganos. Bautizó a miles de paganos y se implicó en los problemas de numerosos cristianos que habían perdido el contacto con la jerarquía de la Iglesia católica. Muere mártir en Flandes, a 40 km. de Dunkerque.

⁵³⁹ Cfr. Ibíd., p.20.

Fuera de una élite muy restringida de obispos y de abades que se esforzaban por permanecer fieles a la tradición patristica y trataban en vano de oponerse a la evolución en curso, los clérigos participaban de la misma cultura –o incultura– que los laicos y se ven afectados por la influencia de la mentalidad ambiental. Se produce el fenómeno de una Iglesia que, durante mucho tiempo desconfiada respecto a algunas orientaciones de la piedad popular, recoge, en época carolingia, aquellas que le parecen compatibles con la doctrina cristiana. En particular, asume el culto de los muertos, como lo demuestra la institución en el siglo IX de la fiesta de Todos los Santos [...]

En el culto de los ángeles y de los santos se vuelven a encontrar las mismas interferencias entre la espiritualidad popular y la de los hombres de Iglesia. Frente a un Dios-Juez, a la vez lejano y omnipresente, los fieles se sentían indefensos. Por tanto, sintieron la necesidad de recurrir a intermediarios⁵⁴⁰.

En todo caso, los santos interesaban más a la población por sus poderes que por modelos de vida virtuosa. De allí la creciente importancia del culto a las reliquias que se comienza experimentar en esta época, pues el tocar o sólo acercarse a los restos o los objetos que habían tenido contacto con los santos les permitía a los fieles una ocasión de acceder a la realidad sobrenatural y “sobre todo de captar, en beneficio propio, el dinamismo benéfico que emana de él, con el fin de obtener la victoria o la curación”⁵⁴¹. Como es de esperarse, todo esto originó graves excesos y abusos que la Iglesia oficial pretendió restringir estableciendo las bases para el culto a las reliquias.

Todo ello redundó en un espacio cada vez mayor en la liturgia del santoral, lo cual enriqueció las fiestas religiosas, donde se comenzaron a celebrar las conmemoraciones de los apóstoles y de los evangelistas, las festividades de Santa María, las fiestas de la dedicación y advocación de los santos patronos de cada iglesia, incluida el oficio de la Santa Cruz.

De esta manera general, la Iglesia se esforzó por cristianizar la atmósfera de sacralidad difusa que rodeaba los principales actos de la vida en la religiosidad popular. Al lado de la liturgia eucarística, aparecieron toda clase de paraliturgias, entre las cuales las más importantes eran las bendiciones y los exorcismos.[...] Por medio de estos ritos cada vez más ricos, la Iglesia trataba de impregnar de religión la existencia cotidiana de los fieles. El objetivo fue alcanzado demasiado bien, ya que los fieles fueron inducidos a otorgar a los ritos mismos un poder mágico, y a darles la misma importancia, sino mayor, que a los sacramentos propiamente dichos. [...]

En este clima de sacralidad indiferenciada no había lugar apenas para la vida interior, en el sentido en que nosotros la entendemos. El hombre entra en relación con lo sobrenatural por medio de fórmulas y sobre todo de gestos a través de los

⁵⁴⁰ Ibid., p. 26.

⁵⁴¹ Ibid., p. 27.

cuales se expresan sus estados de alma. En esta época, incluso en la liturgia misma se multiplican los signos rituales⁵⁴². En líneas generales, las formas y la significación de la acción litúrgica evolucionan⁵⁴³.

Por otro lado la explicación alegórica de la liturgia –que ha sustituido al símbolo– determina la comprensión de la celebración eucarística donde ese alegorismo pretende traducir el significado de los signos y símbolos litúrgicos en insólitas y extravagantes aproximaciones bíblicas, con el consecuente resultado de reducir los ritos a una especie de espectáculo popular⁵⁴⁴: *“Sobrecargado de especulaciones confusas, el símbolo se diluye. Se camina hacia la alegoría, hacia la humanización de lo divino. Del misterio, antes aceptado mediante las secretas vías de la transposición simbólica, se pasa de la representación histórica y bien pronto teatral”⁵⁴⁵.*

Finalmente, nos resta decir que la idea que se fue forjando la sociedad carolingia de Dios como juez soberano y potencia trascendente, sustentaba más los conceptos de un temor reverencial que la emanación de flujos espirituales propios del corazón, lo que indudablemente provocó que la Iglesia no se abocara tanto al retorno gloriosos de Dios – la *Parusía*– sino que a hacer prevalecer el fundamento del orden y la estabilidad por todo el Imperio, y a la observancia regular y digna de la celebración litúrgica.

Entre el siglo VIII y el siglo X acaba por desaparecer una cierta concepción de la fe cristiana, caracterizada por su dimensión mística y por la esperanza de los últimos días. Esa concepción debe su puesto a un conjunto sensiblemente diferente de representaciones y de prácticas de inspiración. El historiador no puede contentarse con ver este proceso, como ha sucedido con frecuencia, sólo como una degradación del espíritu religioso. En vez de pronunciar un juicio de valor, el historiador debe constatar cómo, del impacto del cristianismo con unas mentalidades toscas y apegadas a lo concreto, ha nacido un nuevo modo de relación con lo divino. El descubrimiento del Cristo histórico, la valoración de la vida moral, la importancia dada a los ritos y a los gestos constituyen los fundamentos de una espiritualidad que se desarrollará plenamente en los siglos sucesivos⁵⁴⁶.

⁵⁴² De esta época pertenece el ritual de golpearse el pecho en el *Yo confieso*, o la postura gestual de los brazos extendidos durante la lectura del Canon, o los numerosos signos de la cruz o besos al altar que articulan y ritman las frases principales de la celebración litúrgica pregonando un deseo de diálogo directo con la divinidad.

⁵⁴³ *Ibíd.*, pp. 28-29.

⁵⁴⁴ Cfr. Op. Cit. AUGÉ, Matías; p. 36.

⁵⁴⁵ HEITZ, Carol. *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, París: S.E.V.P.E.N., 1963, p. 245. En VAUCHEZ, André, Op. Cit; p. 29.

⁵⁴⁶ *Ibíd.*, p. 31.

I. 3.4 LITURGIA Y PLEGARIA EN LA EDAD MONÁSTICA.

A comienzos del siglo IX la fabulosa construcción imperial que había afirmado Carlomagno bajo su dirección comienza a desmoronarse velozmente bajo la acción combinada tanto de agentes de desintegración interna, como de un nutrido contingente de invasores que atacó por todas partes: escandinavos, magiares y musulmanes *aglabitas*⁵⁴⁷ incursionan tanto del norte como del sur. A partir del s. IX comienzan a establecerse y dejan de incursionar, dedicándose al desarrollo de la cultura y del comercio. En el 955 el rey de Germania Otón logra destruir a los húngaros en la batalla de *Lechfeld*, en las cercanías de Augsburgo, con ello acaba el período de invasiones, produciéndose una sedentarización y cristianización de estos nuevos pueblos. El año 962 cuando Otón I es coronado emperador en san Pedro de Roma por el papa Juan XII. Con ello nace la dinastía *Otoniana* que restaura el dismantelado poder imperial de los carolingios, y con esto se trazará un esbozo de las futuras naciones, muchas de ellas como frágiles formaciones políticas intermedias –Provenza, Borgoña, Lotaringia- condenadas a quedar absorbidas. Otras como Francia y Germania, se harán muy fuertes y decisivas en los destinos de Europa. Si bien los sueños teñidos de universalismo de esta dinastía, en los años posteriores se desvanecerán con el alzamiento del pueblo romano contra Otón III *ad portas* del año mil. *Le Goff* comenta esto con una punzante aseveración: “*Los Otones legarán a sus sucesores la nostalgia romana y una tradición de subordinación del papa al emperador de donde nacerá la querella del sacerdocio y del Imperio, renuevo de la lucha entre guerreros y sacerdotes*”⁵⁴⁸.

Por tanto la desintegración del imperio carolingio trajo fuertes repercusiones en todos los sentidos de la vida medieval. La instauración del feudalismo alterará también las fuentes tradicionales de subsistencia, basada en una economía esencialmente rural que llevará a una mejora de la producción agrícola, a través de la mejor roturación de la tierra.

Cuando se acaba el sueño romano del año mil, está a punto de producirse una renovación: la de todo Occidente. Su rápida aparición hace que el siglo XI sea el del auténtico despegue de la cristiandad occidental.

⁵⁴⁷ **Aglabitas:** Dinastía árabe que reinó en el Norte de África (800-909). Los musulmanes de *Ifriqiya* se independizan prácticamente del califato, construyen una flota pirata y atacan al imperio carolingio desde el sur. Aparecen en Córcega el 806, inician la conquista de Sicilia el 827 y, en menos de un siglo se apoderan de ella con la excepción de algunos núcleos que quedan en poder de los bizantinos o de la población autóctona.

⁵⁴⁸ LE GOFF, Jacques. **La Civilización del Occidente Medieval**. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A., 1999; p. 52.

Este despegue difícilmente tendría cabida si no fuera sobre bases económicas. Éstas se establecen con mayor rapidez de lo que se suele creer. Nada impide pensar que si hubo renacimiento carolingio, fue ante todo un renacimiento económico. Hubo un renacimiento de la cultura, pero limitado, superficial, frágil y, en mayor medida que el otro, casi destruido por las invasiones y la piratería de normandos, húngaros y sarracenos del siglo IX y comienzos del siglo X que retrasaron sin lugar a dudas en uno o dos siglos el renacimiento de Occidente lo mismo que las invasiones de los siglos IV y V habían precipitado la decadencia del mundo romano⁵⁴⁹.

Pero este despertar de Occidente no habría sido posible sin la repercusión de La civilización musulmana, que requieren para sus importantes metrópolis urbanas y consumistas ingentes cantidades de materias primas para exportar a Córdoba, Kairouan, A Foustât-El Cairo, Damasco o Bagdad y que impulsan a Occidente una cada vez mayor producción⁵⁵⁰, y sin los progresos técnicos desarrollados en Europa:

Progreso agrícola que, con el arado de ruedas y vertedera, los progresos de la rotación trienal de cultivos que permite sobre todo incluir las célebres legumbres ricas en proteínas, la difusión del enganche animal moderno, incrementa las superficies cultivables y el rendimiento; progreso militar que, con el estribo, permite dominar el caballo y da paso a una nueva clase de guerreros, los caballeros, que se identifican además con los grandes propietarios capaces de introducir en sus dominios el instrumental y las nuevas técnicas⁵⁵¹.

Otro elemento que caracterizará al Occidente medieval del s. XI es el estado de miedo permanente, desatadas entre otras por los recuerdos de las guerras y las incursiones de los invasores, por las manifestaciones de la desconocida y devastadora naturaleza, por las interminable y continuas guerras, pillajes y desolación, por las periódicas y dramáticas hambrunas⁵⁵² que intermitentemente asolarán Europa, pero quizás todo esto enhebrado en un solo gran episodio: la crisis milenarista: la ola de inquietud en el que al parecer se sumergió Europa el año 1033, a la espera del milenio de

⁵⁴⁹ *Ibíd.*, p. 52.

⁵⁵⁰ Esta tesis del estímulo externo de LOMBARD, Maurice en *Espaces et réseaux du haut Moyen Age*. París-La Haya, 1972; contrasta con la de PIRENNE, Henri. *Historia económica y social de la Edad Media*. México: FCE, 1955; quien atribuye a la conquista árabe el cierre del mediterráneo y el ocaso del comercio occidental, “conquista que se convierte, por el contrario, en el motor del despertar económico de la cristiandad occidental”. *Ibíd.*, pp. 53-54.

⁵⁵¹ Ver WHITE Jr., Lynn *Technologie médiévale et transformations sociales*. París-La Haya: Mouton, 1969, citado en *Ibíd.*, p. 54.

⁵⁵² Que los trágicos, calamitosos y cruentos escritos de Rodolfo el Lampiño —o Raoul Glaber— nos ha legado contándonos de las hambrunas y epidemias que azotan Europa en los años 1032-1033. Ver LE GOFF, Jacques. *La Baja Edad Media*. Buenos Aires. Madrid: Siglo XXI de España editores, S.A., 2002; p. 22-23.

la pasión del Señor⁵⁵³. Esto sería el origen de las conmociones y ansiedades que despertaron en todos los hombres del Medioevo y que hicieron percibir al hombre como aplastado por el poder divino que arrojaba advertencias a través de oscuras metáforas.

Los innumerables males que azotaban los campos del año 1000, la inundación, la guerra, la peste o el hambre, se desarrollaban naturalmente en una civilización desarmada ante los cambios climáticos, las agresiones biológicas, y que era absolutamente incapaz de reprimir los estallidos de su propia pasión. Estallidos inexplicables que eran considerados como los anticipos del día de la ira, como las advertencias de las que habla Mateo en el Evangelio, como incitaciones a hacer penitencia. [...]

En verdad que lo que nos permite conocer el espíritu del siglo XI proviene de textos que fueron escritos en los monasterios. Estos testimonios están imbuidos pues de una ética particular: emanan de hombres cuya vocación les inclinaba al pesimismo, teniendo la renuncia como modelo de conducta. Los monjes exhortaban naturalmente a padecer privaciones que ellos mismos habían aceptado y los prodigios que observaban servían para reforzar sus opiniones. Dios manifiesta su irritación⁵⁵⁴.

Ahora, pasando al ámbito propiamente religioso -que es el que nos interesa-, a fin de establecer la atmósfera psíquica y el clima espiritual en la cual se desarrolló la liturgia de este tiempo, podemos decir que esta época está caracterizada por *“la influencia creciente que la espiritualidad monástica ejerce en el conjunto del pueblo cristiano”⁵⁵⁵*. Por lo que se produce un fuerte cambio en la percepción que se tenía de la Iglesia, pues la Iglesia de la Corte Imperial era una Iglesia secular, dirigido por el Emperador y los obispos, pero producto de los grandes cambios sucedidos entre fines del s. IX y el s. X, el orden sacerdotal entró en franca decadencia, tanto en el plano espiritual como en el de la autoridad moral. *“Sin embargo, el monacato fue la institución que mejor resistió esta grave crisis que puso en peligro la existencia misma de la Iglesia, amenazada de disolución tanto por la secularización del clero como por la difusión del sistema de iglesias privadas”⁵⁵⁶*. La gran y positiva novedad es que este movimiento monástico no tuvo que ver con la acción de un poder central -como de hecho ocurrió en la época de Carlomagno-, sino que tiene que ver con un movimiento de retorno de los primitivos ideales y de un

⁵⁵³ Al parecer, como intenta demostrar Duby, la crisis milenarista no fue el año 1.000, milenio de la Encarnación, sino que el 1033, milenio de la Pasión, que sumando a los signos evidentes de los tiempos, hizo que se agitaran dramáticamente los corazones medievales. Para profundizar esto ver de DUBY, Georges. *El año mil: Una interpretación diferente del milenarismo*. Barcelona: Gedisa, 2000 y también *La época de las catedrales: Arte y sociedad, 980-1420*. Madrid: Cátedra, 2005; pp. 63-83.

⁵⁵⁴ DUBY, Georges. *La época de las catedrales: Arte y sociedad, 980-1420*. Madrid: Cátedra, 2005; pp. 65-66.

⁵⁵⁵ Op. Cit. VAUCHEZ, André; p. 32.

⁵⁵⁶ Ibíd. p. 33.

fervor original de reforma religiosa que llega a ser la manifestación más profunda y pura de las aspiraciones de renovación espiritual de la sociedad monástica. Esto llegó a estar tan asimilado en el resto de la población que la excepcional superioridad de ese régimen de vida sobre cualquier otro estado estaba muy interiorizado por todos los cristianos y se veía como un ideal o una vocación a seguir.

Es en este tiempo, el del occidente postcarolingio, en que la sociedad se articula en los tres estados –sino verdaderas castas- que constituyen los *oratores*, *bellatores* y *laboratores*; modelo de sociedad en la que fundada bajo el principio de la solidaridad y el de la distribución tripartita de funciones, el clero ocuparía una posición de privilegio⁵⁵⁷. Este pensamiento articularía toda este tiempo, donde *“esta clasificación consagra la utilización social de la plegaria, indispensable para asegurar la supervivencia y la salvación del mundo”*⁵⁵⁸, de allí la posición de preeminencia que alcanzaría el monacato en esta época, pues *“todo esto se debe a que, en efecto, según las teorías de la época, que influyen profundamente en las mentalidades, esta estructura social es sagrada, de naturaleza divina. Las tres categorías son órdenes salidos de la voluntad divina. Rebelarse contra ese orden social es rebelarse contra Dios”*⁵⁵⁹. Por tanto este esquema iba a favorecer a los que más y mejor se dedicaban a la oración: las órdenes monásticas, especialistas de la plegaria que viven alejados del mundo –*la fuga mundi*– que alcanzaban la santificación alabando y agradeciendo al Dios de todos. *“En la época feudal, los principales centros espirituales de Occidente fueron algunas comunidades de hombres y de mujeres que juntos practicaban el cristianismo a un nivel de perfección inaccesible a la generalidad de los fieles. En lo sucesivo, y hasta el siglo XIII, todos los movimientos espirituales de la Iglesia tendrán como punto de partida o como final la fundación de órdenes religiosos”*⁵⁶⁰.

Dentro de este clima espiritual que comenzaría a desarrollarse, persuadidos por la inminencia del fin del mundo en los albores del s. XI, la Iglesia recomendaría al pueblo

⁵⁵⁷ Esta formulación tripartita de la sociedad se debe al obispo **Adalberón de Laon**, a principios del siglo XI, específicamente en una carta dirigida al rey Roberto el Piadoso hacia 1016 donde le escribe *“La casa de Dios está dividida en tres: unos ruegan, los otros combaten, y por último los demás trabajan”*. Cfr. LE GOFF, Jacques. **La Baja Edad Media**. Buenos Aires. Madrid: Siglo XXI de España editores, S.A., 2002; p. 19.

⁵⁵⁸ Op. Cit. VAUCHEZ, André; p. 34.

⁵⁵⁹ LE GOFF, Jacques. **La Baja Edad Media**. Buenos Aires. Col. Historia Universal, vol. 11. Madrid: Siglo XXI de España editores, S.A., 2002; p. 22.

⁵⁶⁰ Op. Cit. VAUCHEZ, André; p. 35.

cristiano intentar vivir los mismos ideales de renuncia a los bienes de este mundo y rechazo de las tentaciones, así como vivir la continencia, deponer el uso de las armas, ayunar, en definitiva seguir el ejemplo de los monjes, viviendo con calma y resignación los ideales de obediencia, castidad y pobreza, dándole la espalda a todo lo carnal que ofrecía el mundo – recordemos que «*mundus*» es lo que está en permanente movimiento-. Así Monasterio y Castillo se erigían como los dos baluartes que sostenían la ciudad terrenal de toda la comunidad cristiana, los que portan y defienden con las armas y los que oran al Eterno, de los cuales el monasterio era quien predominaba, pues “*mucho más que los despojados reyes de Europa y que los obispo y sacerdotes, los monjes tenían el poder de calmar la ira del Señor. Eran los amos de lo sagrado. [...] en el terreno espiritual, en el inmenso terreno de la angustia y de los terrores religiosos –en el terreno pues de la creación artística- eran los monjes los que dominaban*”⁵⁶¹.

Así vistas las cosas, era precisamente, la Liturgia la que proporcionaría los procedimientos, fórmulas y ritos adecuados para lograr aplacar las fuerzas sobrenaturales desatadas, así lo expresa Duby:

*Una sociedad que otorgaba tanto valor a las fórmulas y a los gestos y que temblaba ante lo invisible, tenía necesidad de ritos para acallar sus miedos y para vincularse con las fuerzas sobrenaturales. Necesitaba sacramentos y, en consecuencia, sacerdotes. Más necesarias aún le eran, sin embargo, las plegarias, cuyo canto ininterrumpido se elevaba, junto con el humo del incienso, hacia el trono de Dios como ofrenda permanente, para alabarlo e implorar su clemencia. Esta sociedad necesitaba también monjes*⁵⁶².

Esta fuerza y poder que emergería del monacato se basaba en el presupuesto de la solidaridad de destinos, donde el sacrificio de unos repercutía en la santidad de otros, como también lo hacía el pecado, pues en ese lugar santificado se podía purificar el pecado que mancillaba las almas de unos, beneficiando a la comunidad íntegra. Los monjes así, “*eran los agentes de esta redención colectiva. El monasterio intervenía como un órgano de compensación espiritual. Captaba el perdón divino y lo distribuía a su alrededor. Sin lugar a dudas los monjes eran los primeros en sacar provecho de sus propios méritos*”⁵⁶³, pues ayudando, por medio de la plegaria, a la salvación de las almas de sus parientes carnales, de sus hermanos espirituales y de sus bienhechores,

⁵⁶¹ DUBY, Georges; p. 67.

⁵⁶² *Ibíd.* p. 67.

⁵⁶³ *Ibíd.* p. 67.

aseguraban su recompensa en el cielo por sus nobles servicios. Esto obviamente, iba a provocar la afluencia de limosnas y donaciones que permitirían la multiplicación de los monasterios por doquier, que regarían los suelos de Europa y harían florecer un nuevo modelo de espiritualidad. Junto con la llegada de cantidades ingentes de recursos a abadías y monasterios, se podrán ir realizando así, poco a poco, las obras de embellecimiento y decoración de los templos.

No se alaba a Dios solamente por medio de las plegarias; es necesario ofrendarle belleza, ornamentos y una estructura arquitectónica perfecta que exprese en todo su poder al Dios eterno. El retroceso del poder monárquico y los movimientos de la sociedad transfirieron pues hacia las abadías la antigua misión real de consagración, y todos los resortes de la creación artística. El florecimiento del arte sagrado en el siglo XI fue motivado por las funciones litúrgicas que los monjes cumplían para el conjunto del pueblo⁵⁶⁴.

Un detonante o fomentador de esto, es la importancia creciente de las reliquias, que transformaron a multitud de templos en santuarios, museos o mausoleos de osamentas dotadas de poderes extraordinarios, ya que mediante estas reliquias “el misterio se introducían en el seno del universo visible. Sólo el rey podía poseerlas, o por el contrario, hombres muy puros”⁵⁶⁵. Para ello debemos entender la sensibilidad especialmente abierta a lo concreto del hombre medieval y como experimentaba con fuerza el seductor atractivo de los santos, hombres reales que habían encarnado plenamente el ideal cristiano y que veía en las reliquias un testimonio tangible de la auténtica humanidad de los personajes venerados. Las más insignes de estas reliquias guardaban directa relación con el propio Señor o la Virgen María⁵⁶⁶. De esta manera:

Los monjes, organizadores del culto de reliquias que se desarrollaba en el entorno de los sarcófagos, eran necesariamente los intermediarios entre el mundo subterráneo de los muertos y de la vida terrenal. Esta era su otra función esencial, función que tiñó profundamente las formas artísticas. Alrededor de las reliquias, había que disponer, en efecto, ornamentos dignos de sus virtudes. La iglesia monástica, al transformarse ella misma en un relicario, se cubrió también de esplendores. Esta decoración, aplicada a los restos mortales de los santos, estaba naturalmente emparentada con el arte funerario.

La preocupación del cristianismo del siglo XI por la muerte traduce el triunfo de las creencias surgidas del fondo del pueblo, que se vieron reforzadas por el

⁵⁶⁴ Ibíd. p. 68.

⁵⁶⁵ Ibíd. p. 68.

⁵⁶⁶ Cfr. Op. Cit. ORLANDIS, José, p. 344.

feudalismo y que se impusieron a los miembros de la Iglesia, elevándolas así a los niveles superiores de cultura, donde nuevamente encontraron una sólida expresión.[...]

En las ceremonias fúnebres se introdujeron en esta época los gestos de incensación, las fórmulas de absolución, gracias a las cuales el sacerdote afirmaba el poder de poder perdonar él mismo los pecados. Para el cuerpo del difunto, hasta que resucitase, lo más conveniente para su salvación era permanecer cerca de los relicarios, cerca del coro en el que, durante todo el día, se dirigían plegarias al Dios juez⁵⁶⁷.

Se entiende así la fascinación que podía ejercer la vida y la espiritualidad monacal en una civilización en el que el acto religioso por excelencia era rendir culto a Dios, por lo que el monasterio se convierte en un reducto de la plegaria, en el lugar adecuado donde se le puede rendir el culto y la honra debida a Dios del modo más conveniente, donde *“en esta sociedad cristiana, ninguna función de interés colectivo parecía más indispensable que la de los organismos espirituales. No nos equivoquemos: en tanto que espirituales. La función caritativa, cultural y económica de los grandes cabildos catedralicios y de los monasterios ha podido ser en realidad considerable. Pero a los ojos de los contemporáneos, no era más que algo accesorio”⁵⁶⁸.*

Será la orden de Cluny, fundada hacia el 910, la que ejercerá la mayor influencia en el «*ordo monasticus*» dándole un lugar de privilegio a la vida litúrgica, siendo la orden religiosa más importante de la cristiandad durante los siglos XI y XII y con una independencia total, donde no se tolerará la intromisión ni de los poderes políticos ni de los propios obispos, teniendo su propia autonomía territorial jurisdiccional, inmunidad frente a los señores feudales y exención de obediencia y tributos a los obispos, vinculándose directamente a la Iglesia en Roma, pues *“en las provincias en las que se instaló Cluny, la intromisión del feudalismo había viciado hasta tal punto los engranajes centrales de la Iglesia secular que el movimiento cluniacense se hizo resueltamente antiepiscopal”⁵⁶⁹.* Los monjes elegían a su abad directamente, no aceptándose ningún tipo de intromisión exterior a la comunidad. Esta estructura de directa comunicación con el papa y su posición de estrechos colaboradores de la restauración de esta alicaída Iglesia

⁵⁶⁷ Op. Cit. DUBY, George; pp. 68-69.

⁵⁶⁸ BLOCH, Marc. *La société féodale*, Collection "L'évolution de l'humanité, n°8", Paris: Albin Michel, 1968, p. 139.

⁵⁶⁹ Op. Cit. DUBY, George; pp. 72-73.

postcarolingia, harán que el abad de Cluny sea conocido –no sin razón– como el segundo Papa. Según el plan de su fundador el abad *Bernon*⁵⁷⁰, se había organizado la vida al interior de los monasterios estableciendo diariamente cuatro horas de *lectio divina*⁵⁷¹, tres horas y media para la liturgia y seis horas para el trabajo. En todo caso “*en los monasterios cluniacenses, el trabajo se había reducido a algunas actividades simbólicas y bastantes limitadas, ya que la mayor parte del tiempo se consagraba a la plegaria litúrgica y a la lectura meditada de la escritura*”⁵⁷². Se intercalaban antífonas cantadas con extensos pasajes de los textos bíblicos y de los Padres apologetas. Y aunque estos estaban plegados a la regla de san Benito, propusieron un ritmo y una organización de la vida comunitaria y litúrgica bastante original. “*Así, mientras que san Benito había fijado en cuarenta el número de salmos que debían ser recitados cada día, a finales del siglo XI en Cluny se recitaban doscientos quince. La regla preveía la lectura de un salterio por semana. En tiempos del abad Odilon*”⁵⁷³, era necesario haber leído la Biblia entera en el curso del año”⁵⁷⁴. Podemos afirmar que el gran logro del *ordo cluniacensis* se debió al excepcional talante moral de sus abades, al estricto cumplimiento de la regla de san Benito y a que lograron encarnar de modo preclaro las esperanzas de reconstrucción espiritual esperada por el mundo laico. Pero por sobre todo, estaba el enriquecimiento de la liturgia:

Esta preponderancia del Opus Dei se manifiesta sobre todo en un alargamiento del oficio litúrgico.[...] Por otro lado, si bien es verdad que Cluny no ha inventado los oficios subrogatorios, es decir, los oficios complementarios y no exigidos por la

⁵⁷⁰ La orden de Cluny es una reforma de la orden benedictina. Fue creada el 11 de septiembre de 910 cuando **Guillermo I**, duque de Aquitania, donó la villa de Cluny al papado para que fundara en ella un monasterio con doce monjes. La donación hecha por Guillermo I no es gratuita, pretende obtener la protección y la garantía de la Santa Sede dado que su poder era muy escaso. Guillermo el Piadoso intentó evitar su control por los laicos. En la Carta de la fundación de la abadía se establece la libre elección, por parte de los monjes, del abad; un punto de suma importancia en la orden benedictina. Guillermo el Piadoso nombró al **abad Bernón**, hombre importante de la Reforma, como abad de Baume. Bernón estableció la observancia de la regla de **Benito de Nursia**, reformada por **Benito de Aniane**, respetando, no obstante, las directrices de los monasterios. Bernón murió en 926 tras una vida dedicada a la expansión de la Regla por numerosos monasterios.

⁵⁷¹ Lectura diaria dedicada por los monjes a los textos sagrados y a los autores eclesiásticos.

⁵⁷² Op. Cit. VAUCHEZ, André; p. 37.

⁵⁷³ San **Odilón de Cluny** nacido hacia 961-962, fue el quinto abad de la Abadía de Cluny entre 994-1049. Con el apoyo del Papa, extiende la orden cluniacense desde los Pirineos hasta el Rin. Es uno de los promotores de la «Paz de Dios» y de la «Tregua de Dios» así también de la «fiesta de los fieles difuntos», celebrada el día siguiente de la fiesta de «Todos los Santos», el 2 de noviembre. Para socorrer a los pobres, no titubea en sacrificar una parte del tesoro de su orden. En 1031 rechaza el arzobispado de Lyon. Su pensamiento teológico ha dejado a Cluny, una huella importante aún después de su muerte, en 1049.

⁵⁷⁴ *Ibíd.*, p. 37

regla, éstos fueron generalizados y difundidos en las casas de su jurisdicción; a los salmos se añadieron algunos versos y colectas, como por ejemplo en la Trina Oratio recitada en honor de la Santísima Trinidad. Del mismo modo, se multiplicaron los sufragios (una antífona, un verso, una oración), las letanías, etc. por último, la liturgia se enriqueció con gestos y con actos que tendían a acentuar el aspecto dramático. Una parte de los salmos la recitaban echados en el suelo y cuando el Viernes Santo se leía el evangelio de la Pasión, dos monjes tomaban trozos de paño depositados sobre el altar y los rasgaban cuando se leían las palabras. Diviserunt sibi vestimenta sua. El oficio experimentó también una extensión espacial y la liturgia se hizo peregrinante.[...]

Lo mismo que el oficio salmodiado en coro, la misa ocupaba un puesto relevante en la vida y en la espiritualidad de los monjes. En Cluny se celebraban dos misas conventuales al día: la de la mañana, celebrada en Santa María⁵⁷⁵, y la misa solemne cantada en el altar principal de la basílica después de la hora sexta. También aquí era posible que se realizaran con frecuencia ampliaciones litúrgicas: canto del Introito repetido tres veces, desarrollo del Kyrie, y sobre todo, añadidos al Alleluja que consistían en una prosa y en una secuencia, textos versificados que expresaban en términos líricos el significado del misterio puesto de relieve por la liturgia del día. A esto se añadía, además, las misas propias celebradas por aquellos monjes que eran sacerdotes —es decir la mayoría en las grandes abadías— para las que había sido necesario multiplicar los altares y, en consecuencia, las capillas laterales en torno al deambulatorio. Estas ceremonias eran acompañadas de incienso y aspersiones de agua bendita⁵⁷⁶.

Como podemos observar, la solemnidad de las celebraciones expresados en el conjunto de oficios y actos litúrgicos, ayudaba a crear un clima sagrado o una atmósfera espiritual que ayudaba a potenciar el acercamiento colectivo del alma hacia la participación de la gracia sobrenatural. De allí que las plegarias y los actos litúrgicos comunitarios eran lo central; y así como en una especie de carrera de postas con relevos, coros enteros de monjes se relevaban en la *schola cantorum* a fin de ofrecer al Altísimo a modo de una alabanza perpetua y continua un sacrificio que fuera muestra de alabanza a Él. Con todo esto, podemos verificar, que en pro de la organización del culto, los monjes no estaban obligados a participar en forma simultánea en todos los oficios, sino que en hornadas sucesivas se mantenía una glorificación y exaltación de Dios de modo ininterrumpido, lo que no quiere decir de ningún modo, que las plegarias personales fueran abandonadas o substituidas.

Solamente la realización de este ambicioso proyecto proporcionaba una justificación al peso cada vez mayor de las observancias rituales.

En la espiritualidad monástica de la época feudal, la plegaria litúrgica no es solamente un acto de alabanza sino también de intercesión y de súplica. En torno

⁵⁷⁵ Iglesia menor del monasterio de Cluny donde los monjes cantaban las vísperas y desde donde se hacían dos procesiones solemnes a la basílica mayor.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, pp. 37-38.

al año mil se produce en todas partes una multiplicación espectacular de las misas votivas, celebradas por intenciones particulares. En Cluny, la primera de las misas conventuales era siempre oficiada por los difuntos. En el oficio de maitines⁵⁷⁷ se recitaban cuatro salmos por las intenciones de los familiares de la abadía, otros por el rey, etc. Pero sobre todo, se rezaba, y cada vez más, por los muertos y por ellos se recitaban incluso partes enteras del oficio. [...] Con el fin de asegurar esta función de intercesión sobre el mundo, los monjes buscaban ayudas y apoyos. De ahí la importancia creciente del culto litúrgico de los santos: en Cluny, el santoral gregoriano se enriqueció con numerosos oficios de santos franceses; cotidianamente se recitaba el oficio de todos los santos y la misa solemne venía precedida por la lectura de las letanías. El día de su fiesta, si se trataba de un mártir, era leída enteramente su Pasión, y su Vida, si se trataba de un confesor. El texto que debía leerse en esta ocasión –tal es el significado de la palabra legenda– ocupaba las ocho primeras lecciones de los Maitines, donde se imploraban particularmente sus sufragios⁵⁷⁸.

En conclusión, el sentido profundo de esta liturgia, solemne y profusa, sólo alcanza a ser entendido si se considera al monasterio, escuela de servicio divino, como un lugar donde sobreabundan las gracias sobrenaturales que esparcen sobre toda la sociedad y de considerar a la plegaria colectiva de los monjes, como un arma espiritual para combatir las tentaciones a que incita el «*Maligno*» y así poder salvar al mayor número de almas de la condenación al fuego eterno, de este modo “*esta lucha de cada instante contra las fuerzas del mal produce una variedad de frutos espirituales de los que la comunidad cristiana se beneficia en virtud de la reversibilidad de los méritos: reposo del alma asegurado a los difuntos y particularmente a las almas del purgatorio, paz a los vivos, fecundidad de la tierra, victoria a los reyes y a los príncipes fundadores*”⁵⁷⁹. Sin embargo sería desafortunado reducir la rica espiritualidad monacal de esta época a la sola plegaria y lucha contra las huestes del demonio, sino que el monasterio es también el lugar privilegiado para que el monje se sintiese y se concibiese como auténtico hijo de Dios, y como tal retornara filialmente a la casa del Padre a través de un servicio fiel a Él, comenzando a vivir en cierto grado la comunión con el mundo celestial que sólo se alcanzaría en perfección y plenitud sólo con la resurrección de los muertos en el final de los tiempos. Por lo tanto es innegable que al monje lo mueve el deseo del amor a Dios y la añoranza de la patria celestial, y encuentra su supremo medio para ello a través de la plegaria litúrgica, el camino de la ascética y la práctica de la mortificación.

⁵⁷⁷ **Maitines:** es la hora más temprana del amanecer y que sirve de rezo en la Iglesia católica romana y en la Iglesia ortodoxa en la liturgia de las horas canónicas.

⁵⁷⁸ *Ibíd.*, pp. 38-39.

⁵⁷⁹ *Ibíd.*, p. 39.

I. 3.5 LITURGIA, REFORMA GREGORIANA Y ESPIRITUALIDAD DE LA ACCIÓN

A mediados del siglo XI, tras el fin de la incertidumbre, de una lenta maduración cuajada en las épocas de oscuridad y del progresivo alejamiento y abandono de las perspectivas apocalípticas, se abre un periodo histórico que se considerará -en palabras de Orlandi- *“la flor y fruto de la Edad Media [...] iba a plasmar en una de las más acabadas realizaciones que ha conocido la historia de la humanidad: la civilización cristiana medieval”*⁵⁸⁰.

En el 1073, año en que se sublevarían los sajones contra el rey Enrique IV, Gregorio VII –también conocido como Hildebrando-, probablemente uno de los papas más célebres de la historia, subía al solio pontificio -no obstante su humilde origen- con la clara idea de devolverle al Pontificado Romano el rol y categoría que le correspondía por derecho propio.

*Por sus convicciones y férrea voluntad, Hildebrando convirtiéndose en el alma del esfuerzo renovador que se abría paso en Roma. Era pequeño, feo y pálido de color. Pero, bajo este exterior poco favorable, ocultábase un espíritu audaz y voluntarioso que no retrocedía ante lo que parecía imposible. Con apasionado entusiasmo, se fijó un ideal ascético y profesó una fe inquebrantable en la primacía absoluta de la única y verdadera Iglesia*⁵⁸¹.

El programa reformador de Gregorio incluía variados aspectos, que van desde los litúrgicos, doctrinales, morales y hasta los ascéticos. Todo estaba orientado a elevar al clero –preferentemente italiano- de su lastimosa decadencia. *“Estos males, que provenían de las duras condiciones en que había vivido durante siglos la Europa cristiana, aparecen descritos con negras tintas por algunos autores y sobre todo por San Pedro Damián, autor del Liber Gomorrihanus, un libro donde traza un panorama sombrío del estado moral del clero en ciertas regiones de Italia a mediados del siglo XI”*⁵⁸². El primer punto esencial de su programa era eliminar el llamado «nicolaísmo» o incontinencia del clero -que se hallaba extendida por varios lugares de Europa y afectaba a todos los niveles jerárquicos de la Iglesia-, con la *imposición del celibato para sacerdotes y monjes*, pues implicaba que

⁵⁸⁰ Op Cit. Orlandis, José; p. 265.

⁵⁸¹ GRIMBERG, Carl. *La Edad Media: El choque de dos mundos, Oriente y Occidente*. Col. Historia universal Daimon, tomo 4. Barcelona: Daimon, 1966; p. 222.

⁵⁸² Op Cit. Orlandis, José; p. 270.

cargos y feudos otorgados a éstos, podían pasar como bienes heredables a sus familias⁵⁸³. Un segundo punto fundamental era *terminar con el lastre de la simonía*, por la sencilla razón que la concesión o entrega de un cargo eclesiástico suponía en el beneficiario la obtención del don del Espíritu Santo, por lo que ningún laico podía ostentar tal privilegio. La tercera medida era acabar con la «*investidura laica*», el tercero de estos males a reformar y que consistía en la provisión de los oficios eclesiásticos a través de los poderes seculares y no por la vía de los órganos propios de la Iglesia, que estaban previstos en la disciplina canónica⁵⁸⁴. Esta medida incluía la prohibición a los laicos de conceder investiduras de feudos eclesiásticos⁵⁸⁵. «*Con el papa Gregorio VII (1073-1085) se inició desde Roma una fase de consolidación, no sólo de la vida eclesiástica en su conjunto, sino también de la liturgia: la reforma llevada a cabo por Gregorio VII tiene como fondo la voluntad de moralizar al clero*»⁵⁸⁶, así el Pontificado alcanzó el mayor grado de prestigio que la cristiandad había conocido y ejerció con una eficacia desconocida hasta ese momento su autoridad sobre esta civilización cristiana occidental⁵⁸⁷. Esta iniciativa

⁵⁸³ **Nicolaísmo:** el término, al parecer, hace referencia al matrimonio de los sacerdotes, práctica que fue prohibida por el *Papa Nicolás II*, en un sínodo celebrado en Letrán en el año 1059, en el que además de ordenar la excomunión de los sacerdotes casados que no repudiasen a sus esposas, prohibía a los laicos participar en misas celebradas por ellos. En el *I Concilio de Letrán* (1123), Cánones 3 y 11, se vuelve a condenar el matrimonio de los sacerdotes, diáconos, subdiáconos, y monjes. También les prohíbe mantener concubinas y la permanencia en sus casas de cualquier mujer diferente a las admitidas por los antiguos cánones. Los matrimonios en vigor de los clérigos son nulos de pleno derecho, y los que los hubiesen oficiado son declarados pecadores y obligados a Confesión.

⁵⁸⁴ Ver *Ibíd.*, pp. 270-271. La *investidura laica* se consideraba como la raíz y origen de los otros dos males que aquejaban a la Iglesia, ya que este sistema de provisión de cargos eclesiásticos se prestaba a abusos simoníacos en los nombramientos y era responsable del bajo nivel moral de los individuos designados para ocuparlos.

⁵⁸⁵ Ver *op. Cit.* GRIMBERG, Carl, p. 223. Tomando en consideración la tarea real que incumbe al clero, resulta inoportuno que obispos y abades fueran apartados de su propia dedicación para servir a príncipes, a la corte y a las armas. Por otra parte, emperadores y reyes habían de considerar tal evolución como un atentado contra su autoridad. Si se privaba al monarca germánico de su derecho de soberanía sobre los príncipes eclesiásticos, perdía la mitad de sus vasallos; esto significaba para el Estado la desaparición del lazo más sólido que mantenía la unidad imperial, mientras que la anulación del derecho de investidura pondría fin a la influencia germánica en Italia. En efecto, en este país, la autoridad del emperador se asentaba sólo en la lealtad de los obispos. Si el emperador perdía el derecho a designar obispos italianos, los fundamentos mismos de la autoridad imperial en Italia quedaban gravemente amenazados. Incluso antes de que la campaña contra la simonía se transformase en «querrela de las investiduras», había perdido su carácter de reforma eclesiástica para convertirse en controversia de carácter político: una lucha por la autoridad suprema entre la Iglesia y el Estado, cuya repercusión iba a ser incalculable

⁵⁸⁶ *Op. Cit.* AUGÉ, Matías; p. 38.

⁵⁸⁷ La acción de los reformadores de la Iglesia se vio favorecida en ciertos lugares por la aparición de movimientos populares, deseosos también de una elevación moral del clero. El más famoso de ellos es la «*Pataria*», que operaba en el norte de Italia, estableciendo su principal foco en Milán y luchaba contra los eclesiásticos que hubiesen recibido su ordenación mediante simonía, o bien aquellos que vivían en

reformadora será clave para la formación de todas las espiritualmente fecundas y originales creaciones de la baja Edad Media.

Los objetivos a que apuntaban la reforma del papado, y que en honor a la verdad sería de un reduccionismo irresponsable limitarlo a la sola figura del papa Gregorio, puesto que fue iniciada bajo el pontificado de *León IX* (1049-1054), reanudado por *Nicolás II* (1059-1061), seguido por el de *Alejandro II* (1061-1073) y culminado bajo el pontificado de Gregorio VII (1073-1085) alcanzando sus niveles más osados y dramáticos, conduciendo la reforma hasta el paroxismo; eran muy amplios y no se limitaban a la sola restauración de las estructuras eclesíásticas o la mera elevación moral del clero. “*El programa gregoriano aspiraba a la instauración en el mundo de la «justicia» cristiana en el más amplio sentido, y con ella a la más perfecta realización del Reino de Dios en la tierra*”⁵⁸⁸. Ello implicaba que los alcances de la reforma debían llegar a la cristiandad entera para que se consumase este designio divino sobre todos los hombres, y para ello el papa Gregorio VII el año 1075 recoge sus principales proposiciones en las famosas 27 tesis de los *Dictatus Papae* acerca de los principios fundamentales de la doctrina de la reforma eclesíástica⁵⁸⁹. Ninguno de estos textos quedó en letra muerta y este programa marcará la acción del pontificado en los siglos siguientes.

Otro eje gravitante de la Reforma Gregoriana –y que es la que más nos interesa– fue la centralización del culto expresada en la introducción de la liturgia romana, con la consiguiente supresión de las liturgias regionales, donde la que tuvo mayor repercusión fue en España donde es reemplazada la liturgia mozárabe que mantenía mucho vigor en aquella cristiandad. “*La liturgia romana, observada ya en Cataluña, se implantó en Aragón el año 1071, bajo el reinado de Sancho Ramírez, el monarca que enfeudó el reino a este papa; de allí se extendió a Navarra, cuando se anexionó a Aragón en 1076. En Castilla, la resistencia fue mayor y los ánimos se exaltaron en defensa de la vieja liturgia hispánica, cuya ortodoxia Roma parecía poner en duda*”.

concubinato o pública incontinencia. Uno de sus líderes, Anselmo, después promovido como obispo de Luca, será en 1061 elevado al solio pontificio como *Alejandro II*, inmediato antecesor de Gregorio VII.

⁵⁸⁸ Op Cit. Orlandis, José; p. 272.

⁵⁸⁹ Cfr. Ibíd., p. 272. Los *Dictatus Papae* eran un conjunto de proposiciones que recogían las tesis clásicas de los teóricos defensores de la supremacía del poder espiritual sobre el poder temporal. De hecho la doctrina no era nada nueva, aunque sí lo era el modo de presentarla, pues las tesis están sacadas de fuentes y contextos diversos, pero expresados en forma de ideario de la citada Reforma. Por esto su impacto en la cristiandad será mayor. Así los *Dictatus* proclamaban que la supremacía en la Cristiandad pertenecía al Pontificado romano, que encarnaba en el mundo de modo predilecto y preclaro la potestad espiritual.

Las razones que explican el especial interés dado a la práctica litúrgica en este período se explican porque precisamente, la liturgia exige a quien la preside una santidad y coherencia de vida cabal, restableciendo la dignidad caída en desgracia del clero secular en las épocas precedentes y restituyendo así su alicaída imagen frente a las masas de fieles y de órdenes monásticas.

El trasfondo eclesiológico de toda la reforma gregoriana es de tipo jerárquico y al mismo tiempo jurídico. Los fieles se habían ido poco a poco alejando de la liturgia fuertemente clericalizada. Gregorio VII no se propone disminuir la prevalencia clerical de la liturgia ni facilitar su comprensión. Las metas que contempla son: aumentar el aprecio por el sacerdocio; cultivar el sentido del misterio ante la acción litúrgica, y conceder espacio a las devociones aunque bajo forma litúrgica.[...]

A partir de Gregorio VII y de la reforma de la iglesia latina de la que fue promotor, la unidad litúrgica realizada por Carlomagno para su imperio fue erigida como principio eclesiológico⁵⁹⁰.

Por otro lado, la *Reforma* se identifica además por una fuerte toma de conciencia del significado de la autoridad papal, con un consiguiente proceso de centralización, de modo de poder garantizar y vertebrar la unidad substancial de todas las Iglesias locales en torno a la sede pontificia emplazada en Roma. De allí -como vimos en los epígrafes precedentes-, se debían tomar medidas tales como la abolición de la *Liturgia Hispánica*, la introducción del juramento de fidelidad al *sumo pontífice* en el rito de la ordenación episcopal, la medida de la celebración de la iglesia universal de las fiestas de los papas que hayan sido elevados a la dignidad de los altares, etc.

Otro criterio que guía la reforma gregoriana referida a los libros litúrgicos es la «*vuelta a lo antiguo*», que de hecho solamente a la aceptación definitiva y organización de la estructura fundamental de la liturgia romano-franco-germánica. De este modo de los grandes logros de los papas reformistas fue la generalización en toda la cristiandad del rito romano con el fin de unificar la liturgia romano-latina en toda la cristiandad. En esta época el canto gregoriano –máxima expresión de la música cristiana medieval– llega a su madurez y sus melodías son divulgadas por toda Europa. Los ideales de la unidad litúrgica trazada para Occidente por Gregorio VII, alcanzarán cohesión y permanencia en los siglos XII y XIII por la acción de respaldo y continuidad dada por los sucesivos papas.

⁵⁹⁰ Op. Cit. AUGÉ, Matías; p. 38.

Por otra parte, es interesante saber que si bien la Iglesia condenaba la guerra y la violencia, es por esta época los primeros intentos de cristianizar a la casta de los «*bellatores*» -o guerreros- mediante un rito de sacralización, del que la liturgia ha conservado ciertas evidencias. Tal es el caso del ritual litúrgico contenido en el Pontifical romano-germánico en el que se encuentra un ceremonial de la *bendición de la espada y la lanza*, además de una oración para aquellos que partían a combatir. Sabemos que este ritual data de mediados del s. X y fue redactado en Maguncia. Hacia el s. XI apareció además el *rito de la Investidura*, ceremonia de origen y carácter profano que se incorporará como rito sagrado hasta hacerse predominante en el s. XIII. Todo esto es de la máxima importancia, pues “*recibiendo la investidura según el ceremonial litúrgico, el miles se compromete a comportarse como soldado de Cristo. La caballería deviene la forma cristiana de la condición militar*”⁵⁹¹. Esta «*Paz de Dios*» que se fue imponiendo lentamente en Europa, al menos permitió que se civilizara la guerra y no se ejerciera la violencia contra las personas desarmadas ni contra los lugares sagrados. Para ello proliferaron los juramentos de caracteres sagrados e inviolables hechos sobre las reliquias de santos. Después del año 1020, la promulgación del decreto oficial de la «*Tregua de Dios*» parece señalar un giro enfático en la actitud de la Iglesia concerniente a la guerra⁵⁹². Al menos en lo tocante a guerras internas o injustas este decreto surtió efecto, al tiempo que se avalaba la guerra cuando se trataba de defender la fe o al hecho de participar en una guerra provechosa para la Iglesia, pues representaba un acto de reparación análogo al valor de una limosna o de una peregrinación. Un subproducto de estas disposiciones será la espiritualidad de la Cruzada, iniciada en el 1095.

Para ir ya finalizando este epígrafe, también sería bueno insistir en la contribución cluniacense –que a la sazón tenía una presencia absoluta en Europa-, a la reforma eclesiástica, pues al abrir el camino hacia la restauración de la disciplina monacal se convirtieron en aliados insustituibles para llevar a cabo la propuesta de Gregorio, pues éstos ocuparon a menudo, diversas cátedras episcopales colaborando desde distintos

⁵⁹¹ Op. Cit. VAUCHEZ, André; p. 60.

⁵⁹² **La Tregua de Dios:** A partir del 1020, la preocupación por hacer respetar la paz trae consigo un conjunto de prácticas penitenciales acordadas entre los contraventores. La característica de la Paz se confirma y codifica a través de la **Tregua de Dios**: los caballeros tienen prohibido hacer la guerra, en primer lugar los sábados, y más tarde, desde el miércoles por la noche hasta el lunes por la mañana (concilio de Arlés, 1037–1041), durante el Adviento, Navidad, Cuaresma y Pascua. La contravención de estas prohibiciones comporta el anatema para el trasgresor y le es negada la sepultura cristiana.

polos con la empresa reformista. Debido a esto podemos trazar una absoluta solución de continuidad entre el inicio de la renovación monástica y su culminación en la reforma gregoriana, donde Cluny, vinculada a la Santa Sede -de un modo más que evidente-, fue un subordinado de incalculable valor. Sin embargo esta relación de ambas reformas es de similitud más no de identidad, pues es muy probable que existieran discrepancias sobre ciertos asuntos como el tema de la investidura laica y las relaciones con el Imperio⁵⁹³.

Para salvar el mundo no era suficiente con orar; era necesario tomar su dirección. De esta mutación de la espiritualidad, la vida monástica saldrá debilitada a largo plazo, mientras que el combate por la fe y el servicio del prójimo se convertirán en tareas específicas del cristiano. No es ciertamente una casualidad que la ruptura entre Roma y Constantinopla se consumara en el año 1054, el momento mismo en que, bajo la influencia del movimiento reformador, el papado y la Iglesia de Occidente emprendían caminos totalmente nuevos en el terreno religioso⁵⁹⁴.

Es interesante destacar que se deslizaba un cambio no menor en la dimensión escatológica de la edad monástica; se pasaba de una espiritualidad inquieta ante la espera del fin de mundo a una nueva espiritualidad enormemente vitalista, convencida y entusiasmada por construir el Reino de Dios *hic et nunc*.

A modo de conclusiones parciales, debemos reconocer que si bien la reforma eclesiástica impulsada por los papas del s. XI fue muy fecundo en variadas áreas del Cristianismo Occidental, y logró disminuir -cuando no terminar- los excesos de un clero corrompido, por otro lado, al desacralizar el poder temporal y enaltecer unilateralmente al sacerdocio, la reforma amplificó la distancia entre el «*ordo laicorum*» y el «*ordo clericalis*»:

Una separación que se reflejó incluso en la organización del espacio interno de las iglesias donde, en el siglo XII, aparecerá la galería, una amplia barrera de piedra, ornamentada de esculturas, que separa a los clérigos, reagrupados en el coro, de los fieles reunidos en la nave. Los primeros, con quienes la Iglesia tiende cada vez más a identificarse, se arrogan el monopolio de lo sagrado, mientras los segundos son reducidos a las actividades profanas. [...] Entre éstos, había muchos que aspiraban a una vida religiosa auténtica y que rechazaban el ser relegados a un papel puramente pasivo o instrumental. De esta tensión entre las exigencias de un evangelismo popular suscitado por la reforma gregoriana y la actitud de los clérigos que tendían a monopolizar las cosas sagradas nacieron, en el siglo XII, problemas y movimientos espirituales de nuevo tipo⁵⁹⁵.

⁵⁹³ Cfr. ORLANDIS, José; p. 275.

⁵⁹⁴ *Op. Cit.* VAUCHEZ, André; p. 59.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, pp. 63-64.

I. 3.6 ESPIRITUALIDAD Y LITURGIA EN LA ERA DE LAS CATEDRALES.

La época que va desde finales del s. XI hasta la primera mitad del s. XIII irrumpirá con brío y creatividad inusitados, donde en una economía rural los nacientes burgos comienzan a vivir un verdadero renacimiento caracterizado por la aparición de nuevos grupos sociales que le darán un intenso dinamismo a una época que se había caracterizado por un inmenso inmovilismo y de repliegue sobre sí misma. Todos los cambios que se iniciaban iban a provocar alteraciones y rupturas cuyas consecuencias no demorarían en aparecer en el ámbito de la vida espiritual.

Vauchez plantea el surgimiento de una mentalidad de beneficio producto de la prosperidad material donde *“muy pronto, la teología y la espiritualidad monástica se encontraron inadaptadas frente a este mundo nuevo. Muchos religiosos, habituados a un universo austero y estable, reaccionaron con escritos violentos: en 1128, el abad Ruperto de Deutz presenta el desarrollo urbano como la consecuencia del pecado y no ve en las ciudades más que el receptáculo de infames traficantes y vagabundos”*⁵⁹⁶. Aunque podemos asegurar que esta actitud con el tiempo fue menguando, pero no fue fácil para la espiritualidad tradicional adaptarse a los nuevos cambios que brotaban por todos lados.

Esta dinámica sociedad que surgía, también se caracterizó por el aumento de las brechas que separaban a ricos y pobres – de pasar a ser concebida la pobreza como un estado de debilidad a pasar a ser un signo de degradación social- y por otro lado por una creciente movilidad espacial –expresada en los cruzados que partían a Tierra Santa, en los peregrinos que marchaban a Santiago de Compostela, o la llegada de siervos o clérigos a las ciudades con el fin de establecerse-. Esto necesariamente contrasta con lo estático y estable de la vida monacal, lo cual, lógicamente, colocaba el monacato en entredicho. Es así que, como reacción, surgen corrientes espirituales de un nuevo tipo eremítico y se comienzan a difundir nuevas espiritualidades dado la gradual receptividad de las masas hacia las cosas de orden divino. *“Pero otra evolución se abre camino en el universo mental de los hombres del siglo XIII: el proceso de desacralización del mundo. Iniciado con la reforma gregoriana, conduce, a largo plazo, a la emancipación de la sociedad laica. Pero en el siglo XII se está todavía lejos de ello y nunca, quizás la acción*

⁵⁹⁶ *Ibid.*, pp. 63-64.

de la iglesia sobre la sociedad ha sido tan fuerte como en los tiempos de Alejandro III y de Inocencio III⁵⁹⁷. Indudablemente a ello ayudó la progresiva desvinculación de lo sagrado cristiano de la esfera de lo mágico. Esto animó a determinados hombres y escuelas de pensamiento de la época a comenzar a indagar acerca de la estructura y la idea de orden que gobernaba sobre las cosas creadas por Dios. *“El universo, lejos de ser un simple reflejo degradado de las esferas celestes, posee una realidad propia que puede ser objeto de estudios e interpretaciones. Es el fin del mundo encantado. Ciertamente estas concepciones fueron durante mucho tiempo el reducto de una élite cultivada”*⁵⁹⁸.

Todo esto desembocará en que el hombre medieval vea ahora el mundo con gran optimismo, dejando atrás la antigua visión de los autores monásticos de la *«tierra como valle de lágrimas»* y haciendo contemplar el mundo de modo más atractivo, más libre, menos precario y con una fascinación mayor por la existencia humana y por los bienes de este mundo. Esto queda meridianamente claro cuando observamos las temáticas de los tímpanos de la portada occidental de Santa Fe de Conques (1120-1130) [FIG. 68] y lo comparamos con el tímpano de la portada real de la Catedral de Chartres (1145-1150) [FIG. 69], donde –a pesar de estar distanciadas por un poco más de dos décadas–, la terrible visión apocalíptica del románico da paso a una visión más optimista, tranquila y resplandeciente del mundo, que ya anuncia el arribo del estilo gótico. *“En el plano espiritual, el ascenso de una sociedad y de una cultura profanas debía provocar una doble reacción: algunos, juzgando que estas nuevas seducciones hacían el mundo más peligroso, le pusieron un rechazo total y se retiraron al desierto. Otros tomando conciencia de los cambios que tenían lugar, juzgaron que la resistencia al mal no implicaba necesariamente la huida del mundo”*⁵⁹⁹.

Un admirable deseo de vivir mejor la espiritualidad y una exigencia por una mayor profundización en la fe y un retorno hacia las fuentes –expresado en una fuerte atracción por el tiempo de los orígenes apostólicos y de los mártires, de lo cual el arte no será ajeno en absoluto– comienzan a marcar elocuentemente la atmósfera cultural de estos tiempos, lo que redundará en una corriente más dinámica y sugerente. De este modo la *«Ecclesiae primitivae forma»* se convierte en un referente de la nueva espiritualidad fundada en este retorno a las fuentes y la fidelidad a la pureza original del cristianismo.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 68

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 70.

Haciendo eco de esta nueva savia que nutría a la Iglesia, la *Orden Cartuja* fue fundada por *San Bruno de Colonia* (1030-1101) en 1084, al igual que *Robert de Arbrissel* (1047-1117) funda la *Orden de Fontevraud* en 1091, predicando públicamente la conversión de las costumbres, donde reunió mujeres y hombres en el monasterio doble de *Fontevrault*, que fue gobernado por una abadesa (1116)⁶⁰⁰. La reforma de los *cistercienses* (1098) iniciada por *Roberto de Molesmes* (1028-1111) y llevada a una explosiva expansión en tiempos de san *Bernardo de Claraval* (1090-1153) en clara reacción al tipo de vida que ahora llevaban los monjes de *Cluny* expresan el nuevo ideal de «*vita apostolica*» que se está buscando. También es relevante de esta nueva espiritualidad el caso de la orden premonstratense, fundada por san Norberto el año 1120⁶⁰¹. Y si ese era el modelo preclaro de vivir el cristianismo primitivo, ¿por qué no trasladar los beneficios de la vida comunitaria al clero, donde se situaba el núcleo del ideal apostólico de la Iglesia? De este modo una parte del clero, los ahora llamados *capítulos de canónigos regulares* vivirían según la disciplina del refectorio y dormitorio comunes, renunciando a sus bienes personales. Estos puntos serían los que los diferenciarían de los *canónicos seculares*⁶⁰². En cualquier caso, estos canónigos regulares al estar insertos en el mundo donde podían desplegar de mejor modo el apostolado que dentro de los muros de un claustro, se sintieron como los dignos sucesores de los apóstoles, ejerciendo con particular celo el ministerio de la predicación en la nueva sociedad urbana que se encontraba en plena efervescencia. “*En un mundo que se trataba más de conquistarlo y de salvarlo que de rechazarlo, la cura animarum, que no practicaban generalmente los monjes, tendió a convertirse en uno de los motivos esenciales de la vida apostólica*”⁶⁰³. Junto a ellos surgirán otras variadas expresiones de la vida apostólica que tomará diferentes veredas, como la protección de los peregrinos, los cuidados de los enfermos, o de simplemente dar sepultura digna a los muertos. El surgimiento de las órdenes de monjes guerreros

⁶⁰⁰ **La Orden de Fontevrault** se propagó extraordinariamente por Francia —no así en el extranjero— y llegó a tener la Abadesa bajo su gobierno más de 60 Monasterios; entró en franca decadencia a fines de la Edad Media y desapareció con la Revolución Francesa.

⁶⁰¹ **La orden de los Premonstratenses:** En España también conocida como Mostenses, es una Orden religiosa de vida monacal. Su nombre se debe al lugar donde se originó, en la abadía de Prémontré, en Prémontré (Francia). Su vida se basa en la regla de los canónigos regulares de San Agustín. También reciben el nombre de "canónigos blancos", debido al color de su hábito, o "norbertinos", derivado de su fundador.

⁶⁰² El progresivo abandono de esta iniciativa —tan acariciada por el papa Gregorio VII— a partir el siglo XIII será una de las causas del debilitamiento moral del clero, del complejo de superioridad de estos mismos canónicos e indirectamente incidirá en nuestra tesis central, cual es la ruptura del espacio unificado en las catedrales del gótico español

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 72.

como la *orden hospitalaria* (1113) y la *orden templaria* (1118) por *Hugo de Payens*, tienen su fundamento en estas vías. La aparición de las *órdenes mendicantes* o también llamadas de los *frailes predicadores* como los *franciscanos* (1209), los *dominicos* (1216) y los *agustinos* (1244)) en los albores del s. XIII serán un fruto directo de esta nueva espiritualidad. También lo será el surgimiento espontáneo de numerosas comunidades de laicos al servicio de los menesterosos y enfermos como las *beguinas* (s. XII) y los *begardos* (s. XIII).

La transformación de estos ideales religiosos anuncia un lento giro que emana hacia la progresiva contemplación orientada hacia los misterios de la *Encarnación* y de la *Pasión* más que a la contemplación de la *Trascendencia Divina* y de la *Transfiguración* tan propia de la época de los monasterios y expresadas brillantemente por el arte románico. Esto va replicado en el campo de la ciencia teológica por san *Anselmo de Canterbury*⁶⁰⁴ (1033-1109) que se plantea la cuestión fundamental de *Cur Deus homo?*- ¿Porqué Dios se hizo hombre?- que iniciará un giro decisivo en la evolución religiosa de la Edad Media al responder que era absolutamente esencial que el *Verbo* se encarnara y participara en todo de la condición humana –incluso de la muerte, más no del pecado– para que la Humanidad sea redimida⁶⁰⁵. Este hecho y sus demás escritos lo colocan como el predecesor de la escolástica y como el precursor de las grandes orientaciones espirituales que dominarán durante el siglo XII y XIII destacando “*el amor el amor infinito del Verbo hecho carne y la grandeza de la Virgen María. No nos equivoquemos, sin embargo: no había llegado todavía la hora de la devoción sensible y patética a la humanidad de Cristo [...] En realidad, el Hombre-Dios que exalta la espiritualidad de esta época es el Cristo de los Evangelios. La nueva conciencia de la Encarnación no se deja disociar de la contemplación de la gloria divina*”⁶⁰⁶. Pero no nos adelantemos, el arte románico de la época todavía no representará esa conciencia del *Señor de la Historia* ni del *Cristo del sentimiento* en los tímpanos de sus iglesias, como se puede observar claramente por ejemplo en las portadas reales de la catedral de San Lázaro de Autun

⁶⁰⁴ **San Anselmo de Canterbury** O.S.B.: (Aosta, 1033 - Canterbury, 1109). Se le conoce también como Anselmo de Aosta, por el lugar donde nació. Fue un monje benedictino que fungió como arzobispo de Canterbury durante el periodo 1093-1109. Destacó como teólogo y filósofo escolástico. Doctor de la Iglesia. Como teólogo, fue un gran defensor de la Inmaculada Concepción de María y como filósofo se le recuerda, además de por su célebre argumento ontológico, por ser padre de la escolástica. Fue canonizado en 1494 y proclamado Doctor de la Iglesia en 1720.

⁶⁰⁵ Cfr. *Ibid.*, p. 73.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 73.

(1120-1146) [FIG. 70] y de Santa Magdalena de Vèzeley (1125-1130) [FIG. 71] aunque en esta última ya apreciamos el cambio de las visiones apocalípticas por el momento en que Jesucristo envía a sus discípulos a predicar a todas las naciones, ya expresando el vivo sentido de la *vita apostolica* antes comentada. Esta actitud se traducirá en el plano de la espiritualidad en una nueva valoración de los textos del Evangelio que hacen referencia a la pobreza de Cristo y sus discípulos y que puedan evocar reglas para la vida de las numerosas comunidades de fieles.

Dentro de todos este profundo dinamismo en la vida espiritual, y habiendo esbozado la mayoría de los fenómenos religiosos que surgen a partir de estos cambios que operan en la cosmovisión medieval durante los s. XII y XIII –época del surgimiento y desarrollo del estilo gótico-, dos tipos de vida serán los que van a determinar preferentemente la espiritualidad específica de la era de las catedrales -y que sólo hemos caracterizado parcialmente-, que son la *vida canónica* y la *vida laical*, pues por ser un fenómeno eminentemente urbano, serán ellos quienes utilizarán y administrarán esta arquitectura sagrada que irrumpe en la medianía del s. XII.

Si bien este ideal de perfección impulsó a algunos clérigos a dejar todo e irse a vivir a desiertos, montañas o bosques, a otros los impulsó hacia una corriente de vida que los estimuló a adoptar una vida comunitaria estricta. Esta fue la orden de canónigos regulares -*Ordo Canoniorum Regularium*- que estaba formada por los canónigos de una comunidad –habitualmente estos grupos eran los canónigos de las catedrales de las ciudades, a la sazón, sacerdotes, obispos, cardenales-, que hacían vida común siguiendo una regla que observaban y la combinaban con el oficio clerical y la vida apostólica. Su origen está en los capítulos catedralicios, donde los canónigos formaron comunidades viviendo juntos en una casa de clérigos y, más adelante, en una de las casas dentro del recinto del cierre de la catedral y viviendo su vida según las órdenes o las reglas de la Iglesia. Esta modo de vida llegó a ser común -ya es referido en manuscritos en el s. VIII-. En el s. XI, algunas iglesias requirieron al clero que vivía junto y los emplazaron a adoptar la regla propuesta por San Agustín en el que renuncian a los bienes privados. Aquellos que abrazaron esta regla se conocieron como Agustinos o del canon regular, mientras que los que no lo hicieron fueron conocidos como canon secular. Surgía así una nueva forma de vida religiosa en que los canónigos regulares fueron también movidos hacia una vuelta a la pobreza de las primeras comunidades cristianas y en las que

mayoritariamente, siguieron la *Regla de San Agustín*⁶⁰⁷. Además fueron el origen de algunas órdenes monásticas, que imitaron su manera de vivir, pero que fueron principalmente adoptadas por órdenes clericales como los premostratenses (s. XII), agustinos (s. XIII) y los dominicos (s. XIII).

Fue el Papa León IX⁶⁰⁸ quien trazó las primeras líneas para la renovación. Las bases fueron, en primer lugar, la creación de un clero disciplinado y digno, y en segundo lugar, el quitar a los obispos y a los sacerdotes de la dependencia feudal y que se sometieran directamente al Papa. Los fines y espiritualidad de la orden de canónigos regulares fueron así mismo: el *servicio de Dios*, a través de la celebración de los divinos misterios: eucaristía y oficio divino. Y el *ministerio pastoral*, que al igual que los apóstoles ellos eran evangelizadores que cumplían una triple función; por un lado estaba la predicación de la palabra, por otro el ministerio parroquial, además de variadas actividades apostólicas, como el trabajo en escuelas, los ministerios eclesiásticos, etc. De este modo los objetivos que distinguían esencialmente a los canónigos regulares de las comunidades monásticas, ya que el propósito no era la vida contemplativa ni el «*alejamiento del mundo*» -propio del *ordo monasticus*-, sino que al contrario, era el ministerio público de los sacramentos y el apostolado. Tampoco son *clérigos regulares*,

⁶⁰⁷ **Regla de san Agustín:** Se la conoce como las tres reglas de San Agustín porque las elaboró en tres momentos distintos pero en el fondo se reduce a una sola regla. Están contenidas en tres cartas que son la Carta 211, dirigida a una comunidad de mujeres; los Sermones 355 y 356 titulados "*De vitâ et moribus clericorum suorum*"; una parte de la Regla elaborada para escribas, o *Consortia monachorum*; una Regla conocida como Regula secunda; y otra Regla denominada: "*De vitâ eremiticâ ad sororem liber*". Es la más antigua de Occidente (siglo IV al siglo V). Agustín de Hipona conocido como San Agustín redactó estas normas para organizar la vida de la comunidad cuando fundó en África el monasterio de Tagaste. En ella regula las horas canónicas, las obligaciones de los monjes, el tema de la moral y los distintos aspectos de la vida en monacato. fue el código religioso de los Premonstratenses, de las casas de canónigos Regulares y de canonesas -ya fuera reunidas en congregaciones o aisladas-, de los Frailes Predicadores, de los Trinitarios y de la Orden de la Misericordia (ambas para la redención de cautivos), de comunidades hospitalarias -tanto de hombres como de mujeres- dedicadas al cuidado de los enfermos en los hospitales de la Edad Media, y de algunas órdenes militares.

⁶⁰⁸ **Papa León IX:** Papa nº 152 de la Iglesia católica de 1049 a 1054. Decidido a encabezar el movimiento de reforma eclesiástico, que hasta entonces había liderado el emperador, se rodeó de figuras de la talla de Pedro Damiano e Hildebrando entre otros. También dio entrada en el colegio cardenalicio a eclesiásticos no romanos, haciéndolo más internacional y partidario de las ideas cluniacenses. Se le puede considerar un predecesor de la Reforma gregoriana. Sus reformas se centraron en el objetivo de erradicar de la Iglesia la simonía y el matrimonio de los sacerdotes, para lo cual celebró hasta doce sínodos, destacando los de Letrán, Pavía, Reims y Maguncia. San León IX había sido designado sumo pontífice por su pariente el emperador Enrique III, hijo y sucesor de Conrado II. Sin embargo, él fue el primero en proponer que en el futuro los papas fuesen elegidos entre los cardenales. Tal disposición se hizo definitivamente efectiva en 1059. El hecho más significativo de su pontificado fue la consumación del *Cisma de la Iglesia Oriental* en el año 1054.

ya que al contrario de éstos, los *canónigos regulares* estaban vinculados a un lugar y a una comunidad determinada y realizaban la liturgia de las horas en comunidad. Se distinguían, a su vez, de los *canónigos seculares*, que pertenecen a una comunidad de sacerdotes vinculada a una iglesia, pero no han tomado votos de vivir en comunidad. Además, una de las funciones del capítulo de canónigos de la catedral, era elegir al *Vicario Capitular* que habría de reemplazar al obispo durante el período vacante de la sede episcopal.

En todo caso, el espíritu de la reforma gregoriana iba a afectar igualmente al orden canónico, pues *“los ataques en contra de los clérigos, convertidos en propietarios y cuyas riquezas habían aumentado considerablemente, habían sido particularmente violentos; en 1059, Hildebrando había preconizado en el concilio de Roma la vida comunitaria y la comunidad de los bienes, citando todavía el ejemplo de los «tiempos apostólicos». Este cuestionamiento del bienestar conseguido era algo brutal y explica las reticencias de los capítulos canónicos”*⁶⁰⁹. Debido a la reticencia a acceder a aceptar la vida común, la comunidad de bienes y además renunciar a sus prebendas es que nació esa distinción de los llamados canónigos seculares –aunque su nombre no fuera correcto, pues ellos no se atenían a ninguna regla-. Quizás lo que más costó renunciar, fue a las prebendas *“esto era pedir demasiado, y en su totalidad, los capítulos catedralicios, en Francia, se negaron a plegarse a una regla rigurosa”*⁶¹⁰.

Pero fue bajo el pontificado de Urbano II (1088-1099) en el año 1090 cuando se admite el carácter decididamente apostólico de la vida canónica, poniéndolos al mismo nivel que el de los monjes. Por primera vez desde hacía muchos siglos, que el sacerdocio era nuevamente considerado como un estado de perfección. En todo caso es necesario precisar que la mayor parte de los clérigos rechazaron someterse a un ideal tan exigente, pues éstos todavía permanecían demasiado vinculados a las estructuras carolingias, y una reforma de este tipo les habría obligado a renunciar a sus prebendas. Por tanto el ingreso al canon regular se debió más iniciativas individuales que aun cambio de fondo en la institución tradicional⁶¹¹.

El mundo de los canónigos regulares es, por tanto, muy diverso y las fundaciones que adoptaron la «vita canonica» se presentan más como órdenes religiosas de

⁶⁰⁹ ERLANDE-BRANDENBURG Alain. *La Catedral*. Madrid: Akal, 1993; p. 83.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 119

⁶¹¹ Cfr. *Op. Cit.* VAUCHEZ, André; p. 81.

nuevo tipo que como punto de llegada de una reforma general del clero. Todavía más difícil es definir su espiritualidad por cuanto que, aunque todas estas comunidades, después de muchas incertidumbres, adoptaron a principios del s. XII la regla de San Agustín, no le concedieron ni el mismo contenido ni el mismo significado. De hecho, la mayor parte de los canónigos regulares se contentó con cumplir la Regula prima [...]. Este texto recomienda la moderación y subraya especialmente la vida en común sin propiedad privada⁶¹².

Aunque también es importante señalar que fundaciones nuevas, con frecuencia de origen eremítico se vincularon a la *regula secunda* –también atribuida a san Agustín– que era mucho más severa, poniendo el énfasis en el ascetismo –ayuno, silencio, sencillez de vestido– como en el trabajo manual y la pobreza, señalando una corriente más rigorista que encontró fecunda adhesión en las regiones situadas entre el Sena y el Rin. Quizás la encarnación más lograda de este ideal espiritual sea la *Orden Premonstratense*, que logró difusión por toda la Cristiandad⁶¹³.

Con todo, la regla de san Agustín ofrecía la atmósfera espiritual apropiada para que cada casa o cada orden pudiesen adaptarla según sus propias necesidades derivadas de su propio carisma y de sus constituciones internas, que iban desde el culto, la educación hasta el cuidado de los enfermos. Tanto es así que no es para nada excepcional el hecho de que “*Santo Domingo inscriba explícitamente su orden de «canónigos-predicadores», cercanos a los laicos y abiertos a sus problemas, «en las fórmulas clásicas de la tradición canónica»*”⁶¹⁴. Pero la espiritualidad específica del canon regular fue siempre el enaltecimiento del sacerdocio y no la conversión del clero secular en orden monástica, de modo que la vida comunitaria debía estar en estrecha relación con la cimentación de la Iglesia:

El sacerdote, en la medida en que es el intermediario obligado entre Dios y los hombres cuando ofrece el sacrificio del altar para los fieles, debe purificarse separándose del mundo mediante la práctica de la vida claustral y dando ejemplo de la pobreza evangélica. La observancia de las reglas de los canónigos de Arrouaise o de Prémontré pueden parecer muy próximas a las de los canónigos de su tiempo; pero se distinguen, sin embargo, por su finalidad apostólica y no escatológica. Del mismo modo, el estudio, ocupa amplio lugar en la vida canónica, no prepara solamente a orar bien sino también a predicar bien. Por tanto, el centro de la vida cotidiana está ocupado no tanto por el recitado de las horas cuanto por

⁶¹² *Ibid.*, p. 82.

⁶¹³ Cfr. *Ibid.*, pp. 82-83

⁶¹⁴ VICAIRE, Marie-Humbert. *L'imitation des apôtres: moines, chanoines et mendiants: IVe-XIIIe siècles* Paris: Les Éditions Du Cerf, 1963. p. 80.

*la misa conventual, puesto que el sacerdote es ante todo el hombre del sacrificio*⁶¹⁵.

Con esta nueva actitud, se fue incubando en el canon regular la idea del similar valor que existía entre la vida contemplativa y la vida activa, como perfecta imitación de la vida de Cristo –y de paso desplazando el primado absoluto de la vida contemplativa de las órdenes monásticas- algo inédito en toda la historia de la espiritualidad medieval occidental.

*Sin embargo, la espiritualidad canónica no supo conservar a largo plazo su especificidad y su influencia. De hecho, apenas ejerció influencia en los ministros del culto, en la medida en que establecía un estrecho vínculo entre el ideal sacerdotal y la práctica de la vida común que resultaba impracticable para muchos de ellos. Las consecuencias de este estado de cosas serán graves. Durante toda la Edad Media e incluso hasta el Concilio de Trento, el simple sacerdote no dispondrá de un modelo espiritual adaptado a su situación concreta y a su nivel de cultura. Por lo demás, es significativo que ningún cura rural o urbano perteneciente al clero secular haya sido considerado santo por la Iglesia antes de San Ivo († 1301). Por otra parte, el estilo de vida de los canónigos regulares tendió rápidamente a acercarse al de los monjes*⁶¹⁶.

Si bien es cierto que el capítulo de canónigos regulares fue implantado con relativo éxito desde 1073 en algunos diócesis como *Toulouse, Cahors, Albi* [FIG. 73], y más tarde en el s. XII en *Carcasona, Narbona, Saint-Bertrand-de-Comminges*; tampoco es menos cierto, que en muchos otros lugares estas tentativas fracasaron y lamentablemente, más adelante, para perjuicio de toda la Cristiandad del Occidente Medieval, del experimento de que los eclesiásticos de la era de las catedrales adoptaran la vida apostólica comunitaria, sólo quedará la práctica del celibato –que por mucho tiempo será un ideal más que una práctica- y algunas órdenes religiosas cuya primordial virtud fue el haber expuesto que los cuidados dispensados al prójimo, tanto en sus dimensiones espirituales como materiales serán una dimensión esencial del carácter de la vida consagrada⁶¹⁷.

Pero por otro lado, la relajación moral del canon secular iba a despertar ciertos antagonismos con el papado por un lado y con la masa de fieles por otro, que iba a caer

⁶¹⁵ *Op. Cit.* VAUCHEZ, André; pp. 83-84.

⁶¹⁶ *Ibid.*, pp. 84-85.

⁶¹⁷ *Cfr. Ibid.*, p. 85.

en total descrédito cuando no franca antipatía durante la segunda mitad del s. XIII. Es así que en:

Las actas de los concilios ecuménicos, los sínodos diocesanos y los concilios provinciales dejan un amargo sabor de boca en cuanto a la disciplina eclesiástica en los cabildos catedrales. Los canónigos muchas veces no asisten al coro, acumulan distintas prebendas y en muchos casos ni siquiera reciben las órdenes sagradas. La pertenencia a una destacada familia suele bastar para ser admitido en el cabildo. Los intereses opuestos de papas y monarcas, asimismo, tornaban muy problemática la libre elección de los titulares de las sedes episcopales enfatizada por esas soluciones de compromiso antes mencionados⁶¹⁸.

En todo caso, para cualquier efecto, estuviese un cabildo conformado por canónigos seculares o regulares, la estructura y funcionamiento del cabildo era más o menos similar y, por tanto, no queremos dejar este punto sin añadir algo sobre la organización del capítulo *“cuya jerarquización (preboste⁶¹⁹, arcediácono⁶²⁰...) se hará tras una decisión tomada en común. Esta reconstitución o incluso esta constitución del patrimonio canónico concierne a todas las diócesis de Francia, con una diferencia fundamental según las diócesis: los canónigos conservarán o no sus prebendas y así adquirirán o no una cierta independencia⁶²¹”*. Este punto se manifestará fundamentalmente en el hecho de que los canónigos de cada diócesis vivan en casas individuales –los *seculares*– o en casa comunes –los *regulares*–. Pero el caso es que la organización canónica aparece establecida de este modo y obedece por una parte a principios muy rigurosos articulados con realidades muy flexibles, además de considerar las tradiciones propias de cada diócesis. Pero por regla general, el obispo nombra a los canónigos, o también según sea el caso, pueden ser elegidos por el capítulo.

Elegido por el capítulo y a la cabeza de éste, el deán –a veces un preboste– ejerce los poderes de justicia en nombre del capítulo. Tiene la responsabilidad de la vigilancia del recinto, representa al capítulo, recibe los homenajes de los vasallos. Debe rendir homenaje al obispo pero permanecer fiel al capítulo. El chantre, además de ser responsable de los ensayos del coro, reemplaza al deán durante su ausencia. A menudo, como en Chartres, se encuentra un escolarca, encargado

⁶¹⁸ MITRE FERNANDEZ, Emilio. *La Iglesia en la Edad Media: una introducción histórica*. Col. Historia Universal Medieval nº 8. Madrid: Síntesis, 2003; p. 122

⁶¹⁹ **Preboste:** Canónigo que por lo general hace de cabeza del cabildo, elegido por éste para la administración económica y judicial del vasto conjunto estructurado de edificios y propiedades que conformaban «la Catedral».

⁶²⁰ **Arcediácono:** arcediano o archidiácono; es el eclesiástico que está al frente del cabildo o comunidad de eclesiásticos de una catedral

⁶²¹ *Op. Cit.* ERLANDE-BRANDENBURG Alain; p. 120

*de dirigir la escuela episcopal; el canciller, el penitenciario, el tesorero, el sacristán. Todos estos cargos no se cubren necesariamente. Están en función de la importancia del capítulo. En este sentido, la organización canónica escapa al rigor monástico*⁶²².

En cuanto a las funciones de los canónigos, son variadas y difieren de diócesis a diócesis, pero una que era común era la elección del obispo, y la evolución de este aspecto finalizará en el s. XIII, lo que dará origen a graves conflictos entre los obispos y sus cabildos respectivos, ya que *“muy rápidamente desde luego en el s. XII, el capítulo se afirma a menudo como un poder rival al del obispo. Están bien lejos, entonces, las responsabilidades iniciales de los canónigos encargados de asistir al obispo en lo espiritual, en el ejercicio del servicio litúrgico, y en lo temporal, en la administración de su diócesis”*⁶²³. Dos factores más -que están estrechamente unidos uno del otro-, creemos que incidirían en esta decadencia del canon secular, por un lado la invasión que se comprobará hacia fines del s. XII de los cargos canónicos ocupados por los nobles, y estrechamente unido a esto pareciera ser que el hecho de que los canónigos pudieran recibir tales prebendas será un factor fundamental en el progresivo distanciamiento entre el cuerpo de canónigos y su obispo, pues *“en el s. XII parece ser que los capítulos tomaron las riendas de su propio destino, rechazando la intervención episcopal. Sus recursos les permiten una mayor independencia”*⁶²⁴, iniciando una crisis que sólo se agudizaría con el correr de los años.

Una última consideración acerca del número de canónigos que poseía una catedral. Alain Erlande-Brandenburg nos refiere que a comienzos del s. XII, el número de integrantes del capítulo era comúnmente elevado, y que alcanzaba a 72 canónigos en Chartres y en Santiago de Compostela; a 60 en Nevers y en Noyons; 50 en Auxerre, que serían las diócesis con cabildos más grandes, pero que en general, en promedio el número de canónigos de una catedral de una diócesis de tamaño medio oscilaba entre 30 y 40. Pero hacia finales de siglo, comenzaron a crecer de modo considerable. Por ejemplo sabemos que en esa época el cabildo de la sede de Lyon llegó a 84 canónigos. De esta manera se explican las formidables obras que hay que poner en relación con la reorganización de los capítulos y que resultan de la reactualización de los edificios de

⁶²² *Ibid.*, p. 120.

⁶²³ *Ibid.*, p. 120.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 121.

culto⁶²⁵. Un ejemplo de esta tendencia, sería la ampliación del coro que se hiciera en la Catedral de Laon para albergar a los -cada vez más numerosos- canónigos [FIG. 72].

En todo caso, esta corriente espiritual que había agitado a la cristiandad si tuvo en la Orden de los predicadores –los dominicos- los dignos sucesores de los canónigos regulares, pues abrazaron un estilo de «*vita apostolica*», pobre y penitente, que fue garantía de su predicación a los ojos del pueblo.

Sin embargo, esta impregnación de los ideales cristianos no quedó circunscrita, de ningún modo, sólo al clero y a las órdenes religiosas sino que alcanzó a todas las capas de la sociedad y marcó su impronta en la masa de feligreses, sin distinción de clase o condición, pues era imposible que frente a los profundos cambios operados a nivel clerical -producto de la reforma-, que alteraría intensamente las estructuras eclesiales y cuestionaría las jerarquías tradicionales; dejara indiferentes a los laicos. Durante la época que gira en torno a los siglos XI y mediados del XII, considerados los «*siglos monásticos*» por excelencia, la espiritualidad laical estuvo vigorosamente influida por el clima monástico⁶²⁶. Más adelante, en la medianía del s. XII y durante todo el s. XIII, las variables y dinámicas condiciones de la vida social y las nuevas corrientes religiosas que tomarán vida en la civilización del Occidente Medieval, aportarán matices distintos e inéditas formas de expresión en la piedad del pueblo cristiano, y que ahora pasaremos revisar brevemente.

El primer antecedente lo tenemos del papa Gregorio VII cuando, dentro del clima reformador, llama a unirse a ésta a la nobleza a fin de que actuaran con rigor contra los prelados simoníacos y los sacerdotes concubinarios, a lo cual el clero reprochará al papa de introducir elementos subversivos al interior de la Iglesia, frente a lo cual el papa respondió a sus acusadores enfatizando “*el hecho de que todos los fieles estaban llamados a prestar su apoyo a la reforma, a condición de estar en comunión con Roma. Ciertamente se trataba más de exaltar la Sede apostólica, vinculando directamente todos los fieles a la autoridad del sucesor de Pedro, que de favorecer la promoción del laicado*”⁶²⁷. En un plano diferente, el papa Urbano II convocará a los laicos a tomar parte activa de la reforma y de la cruzada en Clermont el año 1095, lo cual indudablemente incrementará el rol del laicado al interior de la Iglesia, esta vez como protagonista, al

⁶²⁵ Cfr. *Ibíd.*, p. 120.

⁶²⁶ Cfr. *Op. Cit.* ORLANDIS, José; p. 337.

⁶²⁷ *Op. Cit.* VAUCHEZ. André; p. 89.

entrar en acción enormes multitudes de fieles que estaban dominados por una aspiración a la salvación, que se pusieron en movimiento y traspasar grandes penurias y sufrimientos testimonia una profunda sensibilización de las masas de fieles por los grandes temas del cristianismo. *“A los ojos de estos de estos pobres, las únicas armas que darán la victoria a los cristianos son la penitencia, representada por la cruz que se lleva en el vestido, los ayunos, las plegarias y las procesiones. Al exterminar a los enemigos de Dios, pero también al infligirse a sí mismos mortificaciones y sufrimientos, cada uno contribuye por su parte a acelerar la liberación del sepulcro de Cristo y al advenimiento de su Reino”*⁶²⁸. Estos temas de compartir el sufrimiento de Cristo en la cruz, la salvación de las almas, la pobreza como participación de la vida celestial y la vida ascética entre el laicado serán los temas espirituales que impregnaron a todas las conciencias de la época. La espiritualidad popular hacía su aparición como un complejo todo coherente y articulado.

*A lo largo del siglo XI y en muchas regiones del Occidente medieval, la religiosidad de los laicos se fue haciendo más refinada debido a la influencia de una cura animarum, mejorada por la multiplicación de parroquias rurales y urbanas, y por efecto también de contactos cada vez más frecuentes con el mundo de los religiosos en prioratos y colegiatas. Tanto la difusión del ideal apostólico por parte de los canónigos como la influencia de los eremitas y de los predicadores itinerantes que propagaban temas evangélicos contribuyeron a despertar en los fieles el deseo de elevarse al nivel espiritual de los clérigos y de aspirar a la salvación sin tener que renunciar a su estado*⁶²⁹.

Pero no debemos pensar que toda la época que va de fines del s. XI a mediados del XIII fue una época de una continua e incesante efervescencia del laicado, sino que más bien debemos entenderlo como movimientos intermitentes de impulsos de entusiasmo espiritual que de tanto en tanto, sacudían a toda la Cristiandad occidental –de hecho las cruzadas fueron acontecimientos excepcionales-, alternado con prácticas religiosas flojas y rutinarias de nivel habitualmente mediocre. Lo interesante estas experiencias de profundización de la fe, comenzaron a demandar un mayor perfeccionamiento del clero, que al no ver cumplidas sus expectativas podían desencadenar un anticlericalismo penetrante y corrosivo, máxime cuando la reforma había tenido como consecuencia la extensión de los dominios eclesiásticos, generando la convicción entre las masas de fieles de que el clero no hacía sino buscar su propio

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 91.

⁶²⁹ *Ibid.*, pp. 89-90.

beneficio y no la instauración del reino de Dios en la tierra⁶³⁰. *“desde ese momento, la crítica de los laicos se desplazó de las costumbres al dinero: en el siglo XII, a los religiosos se les reprocha más su riqueza y su poder que su castidad”*⁶³¹. Esto será el caldo de cultivo donde se incubará un tipo de espiritualidad popular que inspirará el surgimiento de numerosos movimientos religiosos tanto ortodoxos alineados con Roma, como heréticos transgresores en abierta hostilidad hacia la Santa Sede. Así fue que comenzaron a exigir demandas de reforma interior hacia sus clérigos y monjes, tal es el caso en que *“los campesinos y los burgueses de la Francia septentrional y occidental se enfrentaron con sus párrocos y con los monjes negros: deseaban un clero pobre y apostólico, es decir, capaz de anunciar la palabra de Dios a los fieles; se pretendía que su estilo de vida y su comportamiento fueran conformes con los preceptos evangélicos”*⁶³². Es de hacer notar que los cambios que se operaban en el seno de la sociedad con el auge de las ciudades, el comercio y la producción iban a exacerbar las desigualdades, sobre todo en la sociedad rural, dando lugar a nuevas formas de miseria y marginación, en la que ahora *“la elección de la pobreza como condición de vida indicaba el deseo de acercarse a los marginados de la expansión y a los excluidos de la sociedad: vagabundos, prostitutas, leprosos, etc. representaba también una contestación contra el lujo de los poderosos y muy particularmente contra la jerarquía eclesiástica”*⁶³³.

Esto iba generar crecientes tensiones, producto del asentamiento generalizado de la reforma gregoriana en pleno siglo XII, donde los beneficios del clero ya se habían dejado sentir tanto en su ámbito interno –una iglesia enriquecida materialmente-, como frente a la sociedad -con un nivel de autoridad e influencia sobre esta nunca antes visto- pero a pesar de los movimientos espirituales en contra de esto, tanto del laicado, como de la reforma cisterciense y los premonstratenses, lo cierto es que *“la renuncia del clero a sus bienes materiales, es más que nunca, impracticable. Diversos factores fueron determinantes: el principal de ellos es la tendencia espontánea de los espíritus de aquella época a hacer coincidir la preeminencia en dignidad con la ostentación exterior y la riqueza. En una iglesia en que los clérigos eran considerados como los reyes, era conveniente que testimoniaran mediante su estilo de vida la eminente dignidad de su*

⁶³⁰ Cfr. *Ibíd.*, pp. 92-93.

⁶³¹ *Ibíd.*, p. 93.

⁶³² *Ibíd.*, p. 93.

⁶³³ *Ibíd.*, p. 93.

*estado*⁶³⁴. Sin embargo voces se levantarían justificando la posesión de bienes materiales, pues ayudarían a la Iglesia a realizar de mejor modo sus labores apostólicas como serán las variadas obras de caridad⁶³⁵. Dados estos nuevos tiempos de abundancia, se producía en el hábito mental de la sociedad de ese entonces un giro en la jerarquía de vicios, que en las épocas precedentes encabezaba siempre la *soberbia*, y ahora pasaba a ser reemplazada por la *avaricia*, esto es, la búsqueda desenfrenada de beneficios y el atesoramiento egoísta.

Con la llegada del s. XIII, la evolución de la sociedad medieval señaló nuevos rumbos a las preferencias populares, pues se sumaba el aumento y dinamismo de una población urbana cada más numerosa y el establecimiento de las nuevas órdenes religiosas, los mendicantes, que ejercieron un irresistible atractivo sobre las masas de fieles. Como antes había sucedido en los monasterios, los habitantes de los burgos querían la obtención de los sacramentos, asistir al culto y, sobre todo, sepultarse en las iglesias [FIG. 74 y 75]. Estos motivos suscitaron punzantes disputas entre los fieles y las catedrales y parroquias, ya que al momento de elegir sepultura, los creyentes encauzaban sus limosnas, donaciones y herencias hacia los conventos de frailes, para que estos rezaran por el favor de su alma, con la consiguiente merma en las subvenciones de los capítulos de las catedrales, por lo que “*una solución de compromiso fue la institución de la «porción canónica», cuota reservada a la parroquia de los bienes dejados por el feligrés al lugar elegido para su sepultura*”⁶³⁶. Además de lo ya comentado, la influencia espiritual que ejercieron los mendicantes tuvo también otras expresiones, la primordial de las cuales fue la instauración de las «órdenes terceras de penitencia»⁶³⁷,

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁶³⁵ Es típico el caso del canónigo regular **Gerhoh de Reichersberg** (1093-1169). Espíritu abierto y avanzado, hostil a la feudalización del clero, llega a afirmar, sin embargo, sobre todo en sus escritos posteriores a 1130, que la Iglesia se debilitaría de manera irremediable si tuviera que renunciar a sus tierras y a sus derechos. En realidad, no habría podido cumplir sus obligaciones de asistencia hacia los pobres y, en particular, hacia los religiosos cuyas condiciones de vida eran muy precarias. Sólo una Iglesia materialmente próspera podrá llevar a cabo obras de caridad y garantizar a los adeptos a la pobreza voluntaria el libre ejercicio de su profesión. Ver *Ibid.*, p. 94.

⁶³⁶ *Op. Cit.* ORLANDIS, José; p. 339.

⁶³⁷ **Órdenes Terceras:** u Orden terciaria son aquellas asociaciones cuyos miembros, viviendo en el mundo y participando del espíritu de un instituto religioso, se dedican al apostolado y buscan la perfección cristiana bajo la alta dirección de ese instituto. (Canon 303 CIC 1983). Son seglares que conforman un tipo de asociación de laicos vinculada a órdenes y congregaciones católicas, como la tercera orden de San Francisco, la tercera orden de Santo Domingo o la tercera orden carmelitana. Sus inicios están en los oblatos benedictinos.

donde éstas lograron vincular con los religiosos a un gran número de laicos comprometidos que vivían según su propio estado, pero que se nutrían de la espiritualidad de aquellos y practicaban la piedad cristiana.

Además, comenzó a aparecer un renovado interés por conocer los textos sagrados de modo más directo, lo cual abrió otro tema que también intensificó las ya tirantes relaciones entre el mundo clerical y el mundo laico, cual fue la creciente demanda de los fieles por tener acceso franco y explícito a las fuentes evangélicas, es decir, a la Biblia. Como sabemos, la transmisión de la Sagrada Escritura estaba monopolizada por el orden clerical, y el cual, no pocas veces, poseía de Ésta un conocimiento definitivamente defectuoso y exiguo, y eso sumando al excesivo celo de sentirse custodios y defensores de la tradición apostólica. Es así que *“Numerosos clérigos consideraban la Biblia más como un tesoro que ellos tienen el encargo de guardar y de transmitir en su integridad que como un mensaje a divulgar y a proclamar. Por ello fueron reticentes respecto a las traducciones de los Evangelios en lengua vulgar que aparecían en numerosos lugares durante la segunda mitad del siglo XII. La Iglesia tuvo indudablemente la preocupación por mantener la ortodoxia doctrinal, pero el deseo de conservar su papel de intermediario obligado entre Dios y los fieles no debió de ser ajeno en absoluto a su actitud”*⁶³⁸. Bien sabemos que este acceso a la Escritura recién será posible de modo moderado y progresivo -en el norte de Alemania y en lo que en el futuro constituirá la órbita protestante-, recién a mediados del s. XV con la invención de la imprenta, máxime si pensamos que en pleno s. XIII ni el bajo clero tenía Biblia, pues *“ante la dificultad económica de tener una biblia los predicadores especialmente, necesitaban un texto sintético sobre los hechos fundamentales de la vida de Cristo”*⁶³⁹. De allí el éxito que tuviese la edición xilográfica de los manuales denominados *«Biblia Pauperum»* hacia 1460. [FIG. 76]⁶⁴⁰. Otro elemento que dificultaba la lectura de los textos sagrados era que estaban escritos en latín, idioma que ya raramente manejaban los laicos, a no ser que hubiesen pasado por las escuelas catedralicias o las nacientes

⁶³⁸ *Op. Cit.*, VAUCHEZ, André; p. 97.

⁶³⁹ *Op. Cit.* SEBASTIÁN, Santiago; p. 359.

⁶⁴⁰ El manuscrito original, hoy perdido, tuvo treinta y cuatro escenas principales, y dio origen a tres familias de manuscritos: los de Austria, Weimar y Baviera. Son muchos los ejemplares de la *Biblia Pauperum*, pero el ejemplar que tendría más influencia fue el ejemplar antes mencionado de 1460. Las xilografías de esta edición presentan las escenas en un ensamblaje arquitectónico, con las tres escenas principales de mayor tamaño y la escena tipo al centro; los profetas aparecen de medio cuerpo, por parejas, bajo arcos separados por un mainel.

universidades. Cualquier sea el caso, iba a pasar mucho tiempo aún para que el laico tuviese acceso de primera mano a éstos.

Anexado a esto estaba el surgimiento de fieles o ermitaños, que sin haber recibido siquiera las órdenes menores, se atribuyeron el ministerio de la palabra y comenzaron a predicar en ciudades y aldeas sin haber sido autorizados por la jerarquía eclesiástica del lugar, pero donde –según estos predicadores espontáneos- su autoridad residía en la práctica de un estilo de vida conforme al Evangelio –esto es, la mortificación, la penitencia y el ejercicio de la caridad-. Estas reivindicaciones del laicado hicieron temer al clero las manifiestas posibilidades de que esto condujera hacia el desviacionismo herético, tal como habría de ocurrir con los *valdenses*⁶⁴¹. Emblemático es el *decreto de Graciano*⁶⁴² de 1140 donde prescribe la predicación de los laicos. Representativo, también de esto, es excomunión de una agrupación de laicos piadosos conocidos como los «*Umiliati*», en 1184 por haber predicado en público sin autorización eclesiástica, pero que fueron restituidos por el papa Inocencio III el año 1199 que les dividió en tres órdenes. Aquella comunidad de artesanos conocidos en la región de Lombardía bajo el nombre de los que habían surgido en Milán hacia 1175. Estos piadosos laicos eran trabajadores que, aunque continuaban ejerciendo una actividad profesional –corrientemente tejedores- y viviendo familiarmente en sus propias casas, llevaban una

⁶⁴¹ **Los Valdenses:** Secta herética fundada por *Pedro Valdo*, quien siendo un rico mercader de Lyon, en 1173 renunció a todas sus posesiones y se convirtió en un predicador laico itinerante. *Valdo* y sus seguidores, llamados también «*los Pobres de Lyon*», predicaron contra la jerarquía eclesiástica. Su prédica era sencilla y basada únicamente en la interpretación que ellos daban a la Biblia. Llegó a propagarse por toda Europa. La Iglesia los excomulgó en el *Concilio de Verona en 1184* por la propagación de algunas ideas como: Rechazo la Santa Misa, de las ofrendas, de las oraciones por los muertos y de la oración en la Iglesia. Reclamaban el derecho de las mujeres y los laicos a predicar sin licencia eclesiástica. Acusaban a la Iglesia por tener propiedades. Algunos ponían en duda la existencia del purgatorio. Consideraban inválidos los sacramentos administrados por sacerdotes indignos. Sus posturas anticlericales y anti-jerárquicas los acercaron a los promotores de la revuelta protestante en el siglo XVI.

⁶⁴² **El Decreto de Graciano:** En latín *Decretum Gratiani* o *Concordia discordantium canonum*, también conocido en español como "*Concordancia de las Discordancias de los Cánones*", "*Armonía de los Cánones Discordantes*" o "*Concordia de los Cánones Discordantes*". Es una obra perteneciente al Derecho canónico que, como indica su título, trata de conciliar la totalidad de las normas canónicas existentes desde siglos anteriores, muchas de ellas opuestas entre sí. Su autor fue el monje jurista Graciano que lo redactó entre 1140 y 1142. Constituye la primera parte de la colección de seis obras jurídicas canónicas conocida como *Corpus Iuris Canonici*. El *Decreto de Graciano* representa un paso importante para la consolidación del Derecho de la Iglesia Católica en la Alta y Baja Edad Media. La obra, monumental en su extensión, constituye una aportación a la unificación jurídica, y se trata, por tanto, del fruto de la actividad doctrinal de un canonista y no de una política legislativa pontificia, camino que venía siendo el más utilizado hasta entonces para tal fin. Para nuestros efectos aquí se indica expresamente que «*los laicos no se atrevan a enseñar delante de los clérigos, si no es a petición de estos últimos*»

vida austera y se abstenían tanto de prestar testimonio como de iniciar procesos contra alguien. *“Por encima de estas distinciones canónicas, lo que unía a los diferentes grupos de Umiliati y constituía su originalidad era la importancia que en su vida cotidiana se concedía a la práctica de un oficio, que debería permitirles la provisión de sus propias necesidades y la posibilidad de ejercer la caridad de los pobres. [...] Los Umiliati son el primer grupo comunitario laico que haya asociado una vida de intensa plegaria con el trabajo concebido como un medio auténtico de subsistencia”*⁶⁴³. En todo caso bajo el papado de *Inocencio III*, a comienzos del s. XIII, se llegó a una conciliación de ambas partes sobre la predicación de la sagrada Escritura, que quedó de la siguiente forma: Un grupo de textos de la Escritura –moral o «aperta»- abundantes en episodios narrativos, exhortaciones morales y de carácter penitencial, fácilmente accesibles a todos, que podían ser predicado por los laicos; y otro tipo que tenían por asunto las delicadas cuestiones dogmáticas y los misterios de la fe –los «profunda»- que sólo podían ser comprendidas, interpretadas y predicadas por los clérigos –entre ellos el *Evangelio de San Juan* y el *Apocalipsis*-⁶⁴⁴. *“Esta posibilidad de anunciar lo esencial del mensaje cristiano y de vigilar su actualización en la vida política y social es una conquista importante de los movimientos evangélicos. En el siglo XIII, las Órdenes Mendicantes deberán sacar todas las consecuencias de este hecho y restablecer la relación entre el discurso moral y el discurso teológico”*⁶⁴⁵.

*En un sentido más general, el laicado no se definía ya solamente como el conjunto de los fieles privados de los poderes de orden y de jurisdicción, sino como un elemento operante del dinamismo interno de la Iglesia. Esta nueva actitud de los laicos les colocó, en varias ocasiones, en conflicto con la jerarquía, particularmente a propósito del anuncio del Evangelio. El ejercicio del ministerio de la palabra sin mandato episcopal era, en efecto, considerado por el clero como una usurpación sacrílega*⁶⁴⁶.

Esta progresiva toma de conciencia del propio valor del laico dentro del orden de las cosas, hizo que comenzara a persistir la idea de que por la sola gracia del sacramento del bautismo se hacían iguales todos los hombres a los ojos de Dios. De allí que

⁶⁴³ *Op. Cit.*, VAUCHEZ, André; p. 106.

⁶⁴⁴ Ver LE GOFF, Jacques y SCHMITT, Jean Claude (ed.). *Diccionario Razonado del Occidente Medieval*. Madrid: Akal, 2003; pp. 658. Ver también DURÁN AMAVIZCA, Norma. *Retórica de la santidad: renuncia, culpa y subjetividad en un caso novohispano*. México: Universidad Iberoamericana, 2008; p. 282

⁶⁴⁵ *Op. Cit.*, VAUCHEZ, André; p. 108.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 108

podamos explicar el enorme éxito que encontraron entre los laicos los movimientos evangélicos dentro de un ambiente de malestar general frente a la Iglesia oficial. “*Los laicos que dan su adhesión a estos movimientos no aceptan ya ser excluidos de la vocación a la santidad por el simple hecho de que vivan en este mundo. Rechazando el ser simple objetos del ministerio pastoral de los clérigos, ellos también se esfuerzan por llevar una vida religiosa y aspiran a un tipo de fe que haga realidad el mensaje de Cristo en el nivel de la acción*”⁶⁴⁷.

Otra consecuencia importante de la espiritualidad laica que se comenzó a impregnar en la sociedad medieval del siglo XII, fue la visión nociva y desventajosa que tenían los clérigos acerca de la vida matrimonial y las relaciones conyugales –que a la sazón sólo eran toleradas por sus fines reproductivos, pero que constituían falta, al menos venial, si es que iban acompañadas de placer-. Esto repercutió de modo significativo en la participación de la liturgia eucarística por parte de los esposos, pues era altamente probable que se acercaran muy de cuando en cuando a recibir la comunión, o abstenerse de toda relación carnal antes de recibir dicho sacramento. “*Si verdaderamente pretendían aspirar a la perfección, debían vivir en la continencia: « Es una cosa grande observar la castidad, una vez procreados los hijos», escribe un hagiógrafo flamenco hacia 1130. Todavía era mejor separarse y entrar, cada uno por su cuenta, en un monasterio*”⁶⁴⁸. Así, los laicos al excluirse de recibir la comunión, se desvinculaban vitalmente de la *Liturgia Eucarística* como protagonista, siendo meros espectadores. Por tanto, era lógico que quisieran participar más activamente de la otra parte de la misa, la *Liturgia de la Palabra*. Esto explica en parte, el porqué del auge de seglares predicadores y del interés por tener un contacto de primera mano con las sagradas escrituras, pues les permitía tener un rol activo en el ministerio apostólico universal decretado por Cristo a todos los hombres. Esta reacción a esta especie de subproducto de la reforma gregoriana, permitió que durante el s. XIII la espiritualidad se reorientara más hacia una práctica de la piedad que hacia un vivir las virtudes del celibato o la castidad. Interesante destacar que el lugar jerárquico de la catedral era precisamente el crucero –reforzado visualmente desde el exterior por la aguja o torre del crucero-, donde confluían todos los ejes cósmicos y bajo el cual fieles o religiosos recibían el

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 99.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 98.

sacramento de la comunión con Lo Divino [FIG. 77 y 78]. Siendo de muy sensible interés para nuestra tesis, volveremos a esto más adelante, para analizarlo en profundidad.

Por otro lado, en estos florecientes burgos medievales, una gran porción de la población estaba formada por gente libre, pero que mantenía una modesta condición social, dedicados al trabajo artesanal o al pequeño comercio donde se desarrollaron copiosamente movimientos asociativos inspirados en cuestiones de carácter espiritual que pretendían diferentes fines, ya sea como el culto del Santísimo Sacramento, a la Virgen María o algún santo Patrono de los oficios respectivos, la atención a los enfermos, peregrinos o indigentes, el socorro a los moribundos o encarcelados, la práctica penitencial, etc. Estas motivaciones religiosas serán el origen de numerosas hermandades y cofradías que agruparán a ingentes cantidades de laicos piadosos, animados por la perfección de la caridad cristiana y la ayuda mutua; que se difundirán con un entusiasmo y una rapidez inusitada por todo la Cristiandad occidental. Estos generosos fieles se asociaban para dar cumplimiento de los objetivos corporativos, realizando diversas actividades que acreditaban una intensa y fecunda vida social y apostólica:

Se reunían periódicamente para los actos de piedad previstos en los estatutos y era frecuente que esos actos terminasen con un ágape fraterno. Los estatutos expresaban a menudo la obligación de los socios de socorrer materialmente al hermano pobre y desvalido, forma de ayuda muy apreciada entre gentes de condición modesta. La caridad fraterna se manifestaba sobre todo a la hora de la muerte de uno de los asociados, en el cuidado del cadáver del hermano difunto, al que los demás debían procurar cristiana sepultura y ofrecer los sufragios prescritos por su alma⁶⁴⁹.

Es así como grandes cantidades de fieles comenzaron a anhelar vivir su vocación cristiana en el seno de este mundo, sin tener que renegar por ello de los valores fundamentales de su estado. *“Las tensiones fundamentales que caracterizaron la vida espiritual del Occidente durante el siglo XII nacieron precisamente de esta confrontación, con frecuencia encrespada, entre una enseñanza teórica, cada vez más inadaptada a las realidades, y las experiencias concretas vividas por los laicos”⁶⁵⁰*. De allí que se comenzara a plantear en el seno de la clase trabajadora el tema de su profesión y cómo hacer que se reconociera, por parte de los clérigos, el valor religioso de sus actividades.

⁶⁴⁹ Op. Cit. ORLANDIS, José; p. 340.

⁶⁵⁰ Op. Cit. VAUCHEZ, André; p. 103.

Este adquirió una importancia considerable en aquel marco de esfuerzo laborioso –desde las roturaciones agrarias hasta el desarrollo del artesanado- que caracterizó la sociedad occidental del momento. El trabajo, instrumento de acción sobre las cosas, era también, y cada vez más, una fuente de beneficio. La Iglesia, por su parte, dudaba entre una visión pesimista, basada en los textos del libro del Génesis donde el trabajo es presentado como la consecuencia directa del pecado, y una concepción más positiva, fundada en algunos pasajes de San Pablo⁶⁵¹ y en los Padres griegos, en particular San Juan Crisóstomo⁶⁵².

Por otro lado, la Iglesia, si bien prestaba atención a estos cambios sociales, veía con desconfianza y aprensión el desarrollo de ciertas profesiones consideradas como indebidamente oscuras –el caso de los cambistas y mercaderes-, y los nacientes gremios de artesanos y trabajadores –los primeros «oficios»- que se estaban fundando y organizando, en el ámbito de la especialización técnica y práctica, fuera de las jerarquías sociales tradicionales. Es en dicho ambiente de sospecha y fuerte cuestionamiento, en el que los artesanos burgueses, a la búsqueda de una afirmación de su rol social como también de su dignidad espiritual, tuvieron que resistir a un clero renuente que finalmente

⁶⁵¹ II Tes.3, 10-12: «Además, cuando estábamos entre vosotros os mandábamos esto: Si alguno no quiere trabajar, que tampoco coma. Porque nos hemos enterado que hay entre vosotros algunos que viven desordenadamente, sin trabajar nada, pero metiéndose en todo. A ellos les mandamos y les exhortamos en el Señor Jesucristo a que trabajen con sosiego para comer su propio pan».

Por su parte **San Juan Crisóstomo** dirige una exhortación a los fieles que están en medio del mundo, en el siglo IV: «No os digo: abandonad la ciudad y apartaos de los negocios ciudadanos. No. Permaneced donde estáis, pero practicad la virtud. A decir verdad, más quisiera que brillaran por su virtud los que viven en medio de las ciudades, que los que se han ido a vivir en los montes. Porque de esto se seguiría un bien inmenso, ya que nadie enciende una luz y la pone debajo del celemin... Y no me vengas con que: tengo hijos, tengo mujer, tengo que atender la casa y no puedo cumplir lo que me dices. Si nada de eso tuvieras y fueras tibio, todo estaba perdido; aun cuando todo eso te rodee, si eres fervoroso, practicarás la virtud. Sólo una cosa se requiere: una generosa disposición. Si la hay, ni edad, ni pobreza, ni riqueza, ni negocios, ni otra cosa alguna puede constituir obstáculo a la virtud. Y, a la verdad, viejos y jóvenes; casados y padres de familia; artesanos y soldados, han cumplido ya cuanto fue mandado por el Señor. Joven era David; José, esclavo; Aquila ejercía una profesión manual; la vendedora de púrpura estaba al frente de un taller; otro era guardián de una prisión; otro centurión, como Cornelio; otro estaba enfermo, como Timoteo; otro era un esclavo fugitivo, como Onésimo, y, sin embargo, nada de eso fue obstáculo para ninguno de ellos, y todos brillaron por su virtud: hombres y mujeres, jóvenes y viejos, esclavos y libres, soldados y paisanos». Ver en CRISÓSTOMO, San Juan, en *“Homilías sobre el Evangelio de San Mateo.”*, XLIII, 5” en RUIZ BUENO, Daniel. *Homilías sobre San Mateo*, en col. Padres Apologistas Griegos. Madrid: BAC, 1955.

Por otro lado **San Benito de Nursia** en su regla benedictina, concede algunos pasajes al trabajo, pero más que nada como una fórmula para contrarrestar el ocio, que según él, había precipitado la ruina en la antigua sociedad romana: Capítulo 48 EL TRABAJO MANUAL DE CADA DÍA¹ “La ociosidad es enemiga del alma. Por eso los hermanos deben ocuparse en ciertos tiempos en el trabajo manual, y a ciertas horas en la lectura espiritual”. Capítulo 50 LOS HERMANOS QUE TRABAJAN LEJOS DEL ORATORIO¹ “Los hermanos que trabajan muy lejos y no pueden acudir al oratorio a la hora debida,² y el abad reconoce que es así,³ hagan la Obra de Dios allí mismo donde trabajan, doblando las rodillas con temor de Dios”.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 103.

terminó por ceder. Así debido a *“la presión de las nuevas categorías profesionales – mercaderes, artesanos, trabajadores- deseosos de encontrar en el plano religioso la justificación de sus actividades, de su vocación...no a pesar de su profesión sino por medio de su profesión”*⁶⁵³, que pudieron ser finalmente reconocidas e integradas en la dinámica social del s. XIII, articulando así el trabajo y las obras de caridad.

Un ejemplo de esto es que en algunas regiones septentrionales de Europa, como Flandes y Alemania se dio un fenómeno muy característico, pero que no se extendió a los territorios latinos, cual es la aparición de comunidades laicas de mujeres piadosas que vivían bajo la dirección de una superiora, dedicadas al trabajo y a obras de caridad, pero sin estar supeditadas a regla ni votos, que fueron conocidas como *«beguinas»*. Más tarde en el s. XIII surgieron comunidades análogas de hombres, denominados *«begardos»*. Lamentablemente por diversas razones –que serán explicitadas más adelante-, estas comunidades también despertarán el recelo de la Jerarquía eclesiástica que decretará su supresión en el impugnado *concilio de Vienne* el año 1312. Afortunadamente esta sanción será revocada y las *«beguinas»* volverán a constituirse.

Esta inspiración cristiana medieval también penetró hondamente en el mundo del trabajo, de modo análogo como había inspirado a la caballería y las órdenes militares. En cierto modo las corporaciones profesionales –que pronto se articularon en gremios-, eran similares a las hermandades y cofradías en cuanto a que establecían vínculos de fraternidad entre sus afiliados y adeptos, y porque fijaban obligaciones de asistencia material y espiritual análogas a las que existían entre los cofrades. Pero además sus miembros estaban ligados por motivo de su oficio, o por el hecho de tomar parte en una gran obra, como sería la construcción de un gran puente –los *Frères Pontifes*- o de una catedral, acción que podía solicitar gran cantidad de años e incluso siglos. Estas corporaciones o gremios desarrollaron su propia estructura y jerarquía interna, configurada por maestros, oficiales y aprendices, en el cual su finalidad específica era conseguir y organizar el trabajo, la producción laboral y la defensa de los intereses de sus miembros asociados, además *“ese gremio se hallaba bajo la advocación de un santo y, gracias a las obligaciones espirituales y caritativas que imponía a sus miembros, constituía un instrumento muy a propósito para fomentar la práctica de la piedad y procurar la penetración cristiana en los estamentos profesionales”*⁶⁵⁴.

⁶⁵³ LE GOFF, Jacques. *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*. Madrid: Taurus, 1983; p. 53.

⁶⁵⁴ *Op. Cit.* ORLANDIS, José: p. 341.

Sólo detenernos un instante para hacer una consideración acerca de este gremio de los maestros constructores, que tendrá una influencia fundamental para el desarrollo de nuestra tesis. Si pensamos que de todas las asociaciones laicales operativas en la Edad Media, la del gremio de los maestros constructores están a cargo de la profesión, tanto especulativa como operativa, más compleja y delicada de cuantas existen en la sociedad de aquella época –y porque no decirlo también de la nuestra-; y si la construcción de catedrales eran las obras que suscitaban mayor adhesión colectiva; y si eran las obras de mayor impacto social, espiritual, simbólico y urbano de su tiempo; y si estos maestros constructores precisaban de los más altos conocimientos religiosos, científicos o herméticos de la época para levantar esas fabulosas catedrales –esto es geometría, astronomía, astrología, aritmética, música, alquimia, teología y simbología, por sólo citar algunos-; y si deben llevar una existencia más o menos itinerante siguiendo las obras radicándose en distintos burgos por muchos años –y si, por tanto, teniendo el más rico aprendizaje vivencial posible en aquella época-; y si además realizaban, como parte del ciclo formativo de su gremio, la peregrinación por las principales catedrales de Francia y que duraba entre dos y cinco años –«*Le Tour des compagnons*»-, y que sus «cayenas» o logias llegaron a convertirse, también, en verdaderas escuelas de sabiduría -no obstante que es casi seguro que algunos maestros constructores participaron en las escuelas catedralicias-; tenemos entonces que estas logias probablemente eran verdaderas élites de promoción espiritual de la época, y que sus ideas se podrían encontrar entre las más vanguardistas de toda aquella fase y que deliberadamente quisieron convertir a las catedrales en una síntesis o compendio del nuevo saber y de las nuevas corrientes espirituales de ese tiempo, que se sumaban al acervo de ideas y reflexiones acumulada por la tradición en todos los siglos anteriores –la *sophia perennis*-. Por tanto es a partir del s. XI cuando de un modo casi imperceptible, el maestro constructor progresivamente comienza convertirse en un hombre más cultivado y por ende más valioso para la sociedad donde se inserta, acumulando conocimientos e incluso cultivado en el arte de leer y de escribir, cosa muy poco frecuente en la época. De allí que los encuentros y sesiones de los maestros constructores para planificar el plan maestro de las catedrales y sus consumados programas iconográficos, con los teólogos del cuerpo de canónigos de las catedrales, produjo, frecuentemente, un diálogo muy estrecho, estimulante y prolífico. Por otro lado, no podemos dejar de lado -para la

mentalidad de ese tiempo-, la verdadera gracia que podía operar de modo sacramental⁶⁵⁵ en estos artífices de la piedra, donde su trabajo se convertía en auténtica plegaria, llegando a fundirse el acto de creer con el acto de crear. Lo dejaremos hasta aquí por el momento, pues por su importancia, volveremos a este punto más adelante.

En todo caso, cuando en una sociedad que todavía no se irá a plantear el tema de la inspiración cristiana en el trabajo como vocación o camino de santidad –que será un planteamiento calvinista del s. XVI y católico recién en el s. XX-, pues como afirma Vauchez *“para la mayor parte de los laicos, la vía de acceso a la santidad no fue, pues, ni el trabajo ni la vida familiar, sino el ejercicio de la caridad que, en el siglo XII, revistió formas y significados nuevos”*⁶⁵⁶. Pero lentamente este pensamiento iba a ir adentrándose e impregnándose en los fieles que practicaban un oficio o profesión. Lo relevante, en todo caso, es que en la porción final del siglo XII, los impedimentos centrales que se oponían a la práctica de una vocación cristiana en el mundo laical habían sido superados, o bien estaban en vías de serlo. *“Pero a partir del momento en que se afirmó la renovación económica de Occidente, se asiste a una verdadera revolución de la caridad y a la aparición de una auténtica espiritualidad de la beneficencia. Esta se funda en la devoción de Cristo, y particularmente en su humanidad”*⁶⁵⁷. Estos rasgos –caridad y pobreza- serán esenciales para el surgimiento de las órdenes mendicantes durante el s. XIII, pues encarnarán y traducirán estas originales aspiraciones espirituales de las masas de fieles que habitan e intentan surgir en los diferentes burgos de Europa. *“Esta predilección mística por la pobreza es un hecho nuevo en la historia de la espiritualidad occidental. Hasta el siglo XII, en realidad, la indigencia había sido considerada como un castigo, no como un signo de predilección”*⁶⁵⁸. En cambio ahora surgía una espiritualidad de la caridad amparada en la imagen del *Cristo sufriente*, en el *Cristo de la caridad*, como modelo de imitación e identificación que

⁶⁵⁵ **Sacramentales:** celebraciones instituidas por la Iglesia como *“signos sagrados con los que, imitando de alguna manera a los sacramentos, se expresan efectos, sobre todo espirituales, obtenidos por la intercesión de la iglesia. por ellos, los hombres se disponen a recibir el efecto principal de los sacramentos y se santifican las diversas circunstancias de la vida”* (SC 60). Los sacramentales más comunes son las Bendiciones de personas u objetos, los Exorcismos, la Dedicación de iglesias y altares, la consagración de vírgenes, las Exequias, la Exposición y bendición con el Santísimo Sacramento, la coronación de imágenes, la imposición de la ceniza, la adoración de la cruz, la veneración de las reliquias y el lavatorio de los pies. Op. Cit. PASCUAL DOTRO, Ricardo y GARCÍA HELDER, Gerardo, p. 144.

⁶⁵⁶ Op. Cit. VAUCHEZ, André; p. 109

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 109.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 110.

iría a insistir en la condición Humana del Verbo Encarnado intentando armonizarla con su dimensión Divina.

En definitiva, el origen de esta evolución del concepto de caridad se encuentra en la convicción de que los pobres, imágenes del Cristo sufriente, participan en cierta medida, con él, de su función salvadora (...) Para muchos laicos, incapaces de acceder a la meditación de los misterios divinos y reticentes de la comunión por temor al sacrilegio, una práctica renovada de la beneficencia proporcionaba la ocasión de encontrarse con el Dios presente en los demás, especialmente en los más desheredados⁶⁵⁹.

La creciente relevancia del tema de la caridad en la vida espiritual de los cristianos del siglo XII será ratificada por el acto de que hubo gran cantidad de santos laicos reconocidos por sus coetáneos, para quienes la práctica de la caridad representaba la máxima virtud y aunque la mayoría de ellos no fueron oficialmente canonizados, igual gozaron en su época, de un gran reputación y autoridad entre sus conciudadanos. Queda así afirmado ante toda la Jerarquía eclesiástica el rol fundamental que comenzaron a jugar las masas de seglares en el destino cultural y espiritual de su sociedad, sello fundamental de la era de las catedrales.

Finalmente veamos ahora, las reformas litúrgicas practicadas por los papas durante los siglos XII y XIII, en cuanto a los ritos, libros, prácticas y ornamentos, a fin de poder asegurar una unificación litúrgica de las iglesias con Roma. Reformas todas que tendrán, en su mayoría, plena vigencia hasta el día de hoy.

Como hemos visto en los epígrafes precedentes el *Pontifical*⁶⁶⁰ usado en tiempos de Gregorio VII, fue sufriendo alteraciones en el tiempo. Así el primer libro de este género que fue el *Pontifical Romano-Germánico* del s. X y que había sido creado hacia el 950 en la ciudad de Maguncia, correspondía a un excelente ejemplo de cómo la liturgia romana se podía adaptar a la de los países franco-germánicos. Esta se presentaba como una rica veta de ritos y de fórmulas, además de incluir partes didácticas, como sermones, moniciones, exposiciones de misa, con doscientos cincuenta y ocho títulos de celebraciones diferentes. El itinerario que sigue este *Pontifical* es que fue llevado a Roma por los Otones, para luego ser simplificado y reducido, especialmente a

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 113.

⁶⁶⁰ **Pontifical:** Es el nombre con el que se designó al libro que contenía las fórmulas y ritos de las celebraciones reservadas al obispo –*pontifice*– como la confirmación, las ordenaciones, las consagraciones de iglesias, de vírgenes, la bendición de abades, pero también las fórmulas para la coronación de reyes y de emperadores.

partir de Gregorio VII (1073-1085). Encontramos así algunos pontificales reducibles a un tipo "*el pontifical romano del siglo XII*"⁶⁶¹. Recordemos que todo este esfuerzo desplegado en toda esta época tuvo su origen de tales libros se debió antes que nada a la necesidad que tuvo el clero franco, que quiere saber cómo se desarrollaban en Roma las diversas celebraciones y así poder uniformarse con el rito romano. Por lo tanto, para una celebración litúrgica no bastaban los diferentes libros que contenían los textos, sino que se necesitaba conocer el modo de estructurar el desarrollo de la celebración litúrgica misma. Los libros mencionados sólo rara vez llevaban rúbricas - así llamadas por estar escritas en rojo, en latín *ruber*-. De éstas se encargarán unos libros especiales, que se *denominarán Ordo* – en plural, *Ordines*- u *Ordinarium*. Todo este programa de reforma se concretará desde finales del s. XII.

En 1198 asciende al pontificado uno de los papas más capacitados de la historia: el cardenal Lotario de Segni, que tomará el nombre de Inocencio III. Con él se convierten en realidad muchos de los sueños de Gregorio VII. En lo espiritual, en tanto logre convertir a la sede de San Pedro en fundamento de todas las demás iglesias, tal y como expone en su carta de 1199 al patriarca de Constantinopla. En lo temporal, en tanto haga del papado una suerte de poder arbitral con capacidad para poder intervenir en todos los estados, especialmente en aquellos casos – ratione peccati- en los que la fe corriera peligro.

*A lo largo de dieciocho años de pontificado, Inocencio III llevará a cabo una extraordinaria labor*⁶⁶².

En el siglo siguiente, bajo el pontificado de Inocencio III (1198-1216) éste "*promueve o, mejor, refrenda con su autoridad una reordenación del oficio canónico adaptado a las particulares exigencias de la capilla pontificia y muy probablemente autoriza también un trabajo semejante con respecto al ordinario de la misa, utilizando para ello prescripciones propias y otras derivadas de los Ordines del siglo XII y de Ordines especiales tratándose de ritos particulares*"⁶⁶³. Es así se creó un *Pontifical* que se adaptaba a las exigencias de la curia papal de Letrán. La acción litúrgica del Pontificado de Inocencio III (1198-1216) se desplegó de modo primordial en la reforma de los libros litúrgicos. Estos oficios divinos originalmente, estaban divididos según las partes que le correspondían a cada celebrante y a cada actor en la eucaristía, práctica que afirmaba el

⁶⁶¹ Ver ANDRIEU, Michel. "*Missale Curiae Romanae ou Ordo missalis secundum consuetudinem romanae Curiae du XIII siècle*", en Miscellanea, EHRLE 2, Roma: F., 1924, pp. 348-376. Ver también del mismo autor *Les Ordines Romani du Haut Moyen Age*, Lovaina 1948. Este misal fue la base de la edición príncipe impresa en Milán en 1474, antecedente del *Missale Romanum* promulgado por san Pío V en 1570.

⁶⁶² *Op. Cit.* MITRE FERNANDEZ, Emilio; p. 89.

⁶⁶³ *Op. Cit.* RIGHETTI, Mario. Vol. II, pp. 162-163.

carácter comunitario de la celebración litúrgica, pero que con el tiempo este protagonismo decrece a tal nivel que el sacerdote termina absorbiendo cada parte de ésta, con lo que se enfatiza cada vez más su ministerio quedando como único oficiante y dejando la participación del resto de los fieles a una función meramente pasiva y distante de la celebración eucarística.

En este Ordinarium missae, las principales ceremonias del introito, del ofertorio y de la comunión iban acompañadas de una fórmula privada (apología). Es de creer que fórmulas de este género se utilizaban ya en las basílicas romanas; de hecho, un misal de la primera mitad del siglo XII contiene la mayor parte de ellas y, además, en el tenor que después se hizo oficial. Fue éste un acto de fundamental importancia en la historia de la misa romana, pues, como veremos, influyó decididamente en la estabilización definitiva de la misma en los siglos siguientes.

Las rúbricas y fórmulas admitidas en el Ordo misae inocenciano, y, por tanto, reconocidas como práctica oficial de la curia romana, fueron transcritas en varios sacramentarios y misales de la época⁶⁶⁴.

Como podemos establecer, a raíz de este hecho se originará la costumbre de incluir en el sacramentario⁶⁶⁵ las restantes partes de la misa, las lecturas –que antes se recogían en el leccionario⁶⁶⁶- y antífonas⁶⁶⁷, que antes estaban recogidas en el antifonario⁶⁶⁸. *“El resultado final de este proceso será en el siglo XIII el misal plenario, instrumento muy útil para las misas privadas, que mientras tanto se han hecho de uso común. El más importante es el llamado missale secundum consuetudinem curiae del siglo XIII, que conoció una gran difusión, porque fue aceptado por los Frailes menores,*

⁶⁶⁴ *Ibíd.*, p. 163

⁶⁶⁵ **Sacramentario**: Libro de altar que contenía las oraciones y ceremonias de la liturgia para la celebración de la Misa y de la administración de los sacramentos. Este libro dio paso posteriormente al Misal. Era a un tiempo un *pontifical*, un *ritual* y un *misal* aunque no traía los *introitos* ni las *graduales*, ni las *epístolas*, ni los evangelios, ni los ofertorios, ni las comuniones, sino solo las colectas u oraciones, los prefacios, el canon, las oraciones secretas y las poscomuniones, las oraciones y ceremonias de la ordenación y muchas bendiciones. Los griegos llaman á este libro *Etnología*. Cfr. Op. Cit. PASCUAL DOTRO, Ricardo y GARCÍA HELDER, Gerardo. **Diccionario de Liturgia**; p. 144.

⁶⁶⁶ **Leccionario**: Libro litúrgico que contiene las lecturas bíblicas acomodadas para su uso en las diversas celebraciones. El II Concilio Vaticano encargó la reforma del leccionario que se enriqueció y dividió en diversos volúmenes. El *leccionario dominical*, el *ferial*, el *santoral*, el de las misas votivas y Misas por diversas circunstancias y el Ritual para los sacramentos. El leccionario, junto con el misal, forma parte del *Misal Romano*. Cfr. *Ibíd.*, p. 91.

⁶⁶⁷ **Antífona**: del griego *antí*, frente a, y *phoné*, voz. Versículo o frase breve que canta o recita la asamblea en la misa durante la procesión de entrada, en el salmo responsorial y en el momento de la comunión. También se dicen antes y después de los salmos y cánticos en la liturgia de las Horas. Al final de las Completas se concluye la oración del día con una de las varias antífonas marianas. Cfr. *Ibíd.*, p. 18.

⁶⁶⁸ **Antifonario**: Libro litúrgico que contiene cantos y antífonas para uso del cantor o del coro. *Ibíd.*, p. 91.

que lo llevaban en todas sus peregrinaciones misioneras⁶⁶⁹. Así, los libros litúrgicos abreviados para el uso interno de la curia pontificia, como el *Misal*⁶⁷⁰ y el *Breviario*⁶⁷¹, fueron adoptados por los franciscanos, que los dieron a conocer por toda Europa.

A pesar de las novedades litúrgicas introducidas, el *Ordo* misase curial de Inocencio III –y como el mismo declara- es fiel reflejo de las usanzas romanas. Estos cambios se expresan en dos partes: Por un lado impone al celebrante la recitación en voz baja del *introito*⁶⁷² y por otro, la introducción de la incensación de la *oblata*⁶⁷³ y del altar al ofertorio. En cuanto a la primera medida, “esta rúbrica atentó como ninguna otra la unidad orgánica de la acción litúrgica”⁶⁷⁴, pues hasta el s. XI las lecturas eran para todos, incluido el celebrante, que presidiendo la asamblea y la función litúrgica, oía desde la sede ambas lecturas bíblicas, el salmo responsorial y todos los cantos de la *schola cantorum* sin tener que leer en voz baja el texto de lo que se cantaba. Pero la rúbrica del *Ordo* empieza ya a imponer que se lea el *introito*, pero el problema es que ésta no se aplicaba en todos los casos y produjo una anomalía ritual que hasta el día de hoy ha dejado consecuencias, siendo expresión de un sentido litúrgico debilitado, cuando “lo lógico hubiera sido, una vez admitido el principio, aplicarlo en todos los casos”⁶⁷⁵. Con respecto a la segunda medida del papa Inocencio III, la práctica de la incensación de la oblata y del altar al momento del ofertorio, era una práctica frecuente en toda Europa, pero que en Roma recién se incorporó en el siglo XII. De este modo a finales del siglo XIII, el ya comentado obispo de Mende, *Guillermo Durando*, preparó para su diócesis un *Pontifical* basándose en estos pontificales precursores, pero presentado con mucho mayor claridad, que se dividía en tres libros: ritos sobre las *personas*; sobre las *cosas*; celebraciones varias – *acciones*-. Con éste tenemos el primer pontifical, que será sustancialmente el que luego

⁶⁶⁹ *Op. Cit.* AUGÉ, Matías; p. 39.

⁶⁷⁰ **Misal**: Libro de altar en el que se contienen los textos eucológicos, las moniciones y las indicaciones para la celebración de la Eucaristía. **Misal Romano**: Conjunto de textos para la celebración de la Misa según el rito latino. Consta de dos libros: el Misal –o libro de las oraciones- y el Leccionario –o libro de las lecturas-. *Op. Cit.* PASCUAL DOTRO, Ricardo y GARCÍA HELDER, p. 105.

⁶⁷¹ **Breviario**: del latín *breuiarium*, resumen, compendio. Nombre común con el que se conocía antes del II Concilio Vaticano al libro de la *Liturgia de las Horas*. En este libro se encuentran todos los textos destinados al rezo del Oficio Divino. *Ibíd.*, p. 29.

⁶⁷² **Introito**: Del latín *introitus*, entrada. Nombre que se daba antes de la reforma litúrgica del II Concilio Vaticano al canto de entrada. *Ibíd.*, p. 85.

⁶⁷³ **Oblata**: en latín: hostia, ofrenda. Denominación que se daba antes del Concilio Vaticano a los dones de pan y vino que se ofrecen en la misa. *Ibíd.*, p. 112.

⁶⁷⁴ *Op. Cit.* RIGHETTI, Mario. Vol. II, p. 163.

⁶⁷⁵ *Ibíd.*; p. 164.

se apropiará toda la iglesia -en el tiempo del llamado «*cautiverio en Avignon*» (1309-1377)-, siendo la base de los pontificales posteriores. Así, salvo estas dos novedades introducidas, el *Ordo misae curial* muestra una casi completa identidad en sus líneas rubricales y eucológicas⁶⁷⁶ con el *Ordo* que se impondrá con escasos retoques, en el Pontifical romano de 1595 que tras el concilio de Trento el papa Clemente VIII impuso a toda la Iglesia de rito romano en toda la cristiandad, con la reforma del misal bajo el pontificado de Pío V⁶⁷⁷.

La reforma de los libros litúrgicos, iniciada antes, cristalizó en el siglo XIII con la formación del misal completo, que desplazó al antiguo sacramentario. Por regla general, desde mediados de este siglo se prescribe que el celebrante y los ministros, en la misa cantada, reciten el Introito, el Gloria, el Credo, el Sanctus y el Agnus Dei. El ceremonial de la misa se explicó con base a la alegoría. Así las pausas de la misa sacrificial –la de la secreta, el canon y después del Padrenuestro– significaron los tres días que Cristo estuvo en el sepulcro; las cinco veces que el sacerdote se vuelve al pueblo aludían a las cinco apariciones de Cristo después de la Resurrección, etc. Por otra parte, desde Inocencio III se dieron normas acerca del empleo de los colores litúrgicos⁶⁷⁸, según las fiestas, lo que constituyó una de las características de la época gótica⁶⁷⁹.

⁶⁷⁶ **Eucología:** del griego *euché*, oración y *logos*, tratado. Corresponde a la parte de la liturgia que trata de las oraciones. Eucología es pues, la ciencia que estudia las oraciones y las leyes que regulan su composición. Si la oración litúrgica tiene unas características, es natural que para crear nuevas oraciones se mantengan esas características. También se llama eucología, en un sentido menos propio, al conjunto de las oraciones contenidas en un libro litúrgico, sea misal u otro ritual.

⁶⁷⁷ **Papa Pío V:** (1566-1572) reafirmó la importancia de las ceremonias en general y de la liturgia de la misa en particular. Intentó de esta manera poner en práctica los acuerdos del concilio de Trento e impulsar su espíritu contrarreformista con firmeza; e hizo que la forma de las misas se uniformara mediante la promulgación de la bula *Quo Primum tempore*, de 1570. Pío V hizo de la misa llamada **tridentina** o **gregoriana** el único modelo para la Iglesia Católica Romana, excepto allí donde la liturgia de la misa fuera anterior a 1370 y aún estuviera en uso. Esta forma de la misa ha permanecido esencialmente intacta hasta hoy; en 1970, a raíz del Concilio Vaticano II, el papa Pablo VI promulgó un nuevo rito, que Benedicto XVI ha llamado rito ordinario, para la Iglesia universal, aunque sin derogar jamás la forma tridentina o tradicional codificada por Pío V y que queda en la actualidad como forma extraordinaria.

⁶⁷⁸ **Colores litúrgicos:** Colores que sirven para indicar los tiempos litúrgicos, la festividad propia del día o el carácter de una celebración. El **rojo** es el propio de las fiestas de los mártires y de Pentecostés; el **negro**, en días de penitencia y de misas por los difuntos; el **verde** para el tiempo ordinario, es decir, después de Navidad hasta Cuaresma, y después de la Pascua hasta el Adviento. Otros colores comunes son el **blanco** para Navidad y Pascua., el **morado** se usa en Adviento y en Cuaresma, el **rosado** se utiliza potestativamente en la misa del domingo *Gaudete* (el tercero de Adviento) para indicar la cercanía de Navidad y el domingo *Laetare* (el cuarto de Cuaresma) por la misma cercanía de la Pascua. También se usa el **dorado** o **plateado** para la celebración de fiestas muy solemnes, y **celeste** para celebrar la Solemnidad de la Inmaculada Concepción y otras fiestas marianas.

⁶⁷⁹ *Op. Cit.* SEBASTIÁN, Santiago, p. 349.

Efectivamente el papa Inocencio III fue el primero que esbozó el uso de los colores litúrgicos que se utiliza hasta el día de hoy en la Iglesia. Este pontífice basó el simbolismo de los colores amparado en las interpretaciones alegóricas de los colores y de las flores que eran mencionados en la Escritura, especialmente en el libro el Cantar de los Cantares, donde los colores jugaban un rico rol en la interpretación de dicho texto bíblico. Finalmente las propuestas de los colores litúrgicos del papa Inocencio, se hicieron oficiales para toda la Iglesia en 1570, también bajo el pontificado del papa Pío V⁶⁸⁰.

Por otro lado, a finales del s. XII y durante todo el s. XIII debido al auge extraordinario de nuevas espiritualidades entre las órdenes monásticas, el canon regular, el canon secular y las órdenes mendicantes principalmente, el ministerio de la predicación alcanzará gran popularidad, pero al margen de la liturgia e incluso de la misma Sagrada Escritura. Por otra parte se multiplicarán las misas privadas, además de que la comunión se hará cada vez menos frecuente y bajo una sola especie, paradójicamente contrasta con el auge que tomó en el s. XIII la devoción al *Santísimo Sacramento* y que culminará en la institución de la fiesta del *Corpus Christi*. Al respecto Santiago Sebastián señala:

Está claro que el fenómeno más importante del culto de la Iglesia en el siglo XIII consistió en un acercamiento del Sacramento de la Eucaristía a los fieles, manifiesto en tres puntos principales: la elevación de la Sagrada Forma en la misa; la solemnidad del viático llevado públicamente a los enfermos y el mayor cuidado en la reserva de la Eucaristía. Con respecto al primer punto, Guillermo, obispo de París (1208) ordenó que se tocara la campana en la misa en el momento de la elevación del Cuerpo de Cristo. Poco antes, en 1198, otro obispo de París, Eudes de Sully, prohibió a los diáconos llevar el viático, pues lo debían llevar sacerdotes «en píxide de marfil, bien cerrado». De lo que hay más testimonios es sobre el lugar de la reserva eucarística, y a veces se alude al tabernáculo, que hace suponer la presencia de un auténtico sagrario sobre el altar. Al respecto recordaré las palabras de Andrés de Alabato, obispo de Valencia: «decidimos que debe mostrarse un honor máximo a los altares, y máximamente donde sea reservado el Cuerpo de Cristo y se celebre la misa. Y se debe custodiar el Cuerpo de Cristo, si puede ser hecho, en medio del altar con suma diligencia y honestidad, bajo llave». En 1261 los Estatutos de la Iglesia de Gerona se expresan de forma semejante⁶⁸¹.

⁶⁸⁰ En el siglo XVI, las iglesias de la Reforma rechazaron en términos generales el color como un complemento del culto. Los calvinistas rechazaron todo tipo de colores y texturas, optando por la toga negra de predicación, que se pone sobre la ropa oscura de calle. Con el tiempo, muchos protestantes reintrodujeron el color, especialmente los luteranos y los anglicanos, aunque realizando sus propios esquemas de colores; el amarillo, por ejemplo, se puede sustituir por el verde.

⁶⁸¹ IÑIGUEZ, José Antonio. *El altar cristiano* Vol. II. Pamplona: Universidad de Navarra, 1978; p. 318.

Otro hecho representativo de este ordenamiento litúrgico del s. XIII fue la recomendación de la disminución de la cantidad de misas que podían celebrar los clérigos, incluso se exhortó a los sacerdotes que no celebraran la Santa Eucaristía en días no festivos, a ciencia cierta, para custodiar y velar por la observancia del Santo Sacrificio, *“en el mismo sentido se expresaba San Francisco de Asís cuando se dirigía al Capítulo General (1224), rogando que donde hubiera varios sacerdotes que estuvieran contentos oyendo la misa del otro. Como recuerda Iñiguez, esta doctrina conllevó la tendencia a reducir altares en una misma iglesia”*⁶⁸².



Fig. 79. **Misa de Réquiem**
De un libro de oraciones de SM, s. XV
British Museum, 2468.

Fuente: BENHAM, William, *OLD ST. PAUL'S CATHEDRAL*.
London: Seeley and Co. Limited, 1902; lám. 22 y 25.



Misa Medieval celebrada por el Obispo.
'Ad te levavi animam meam.'
De un misal del s. XV British Museum, 19897.

⁶⁸² *Ibid.*; p. 350.

I. 3.7 LITERATURA LITÚRGICA MEDIEVAL.

Después de las transformaciones religiosas de tipo sociológicas que van sucediendo en la civilización cristiana occidental de esta época, en lo que respecta a los temas dogmáticos y litúrgicos, la religión medieval se identifica sobre todo por su espíritu conservador y su gran fidelidad a la tradición doctrinal de la Iglesia. Debido a este espíritu, la religión de la Edad Media heredó de la época patristica una formidable cantidad de conocimientos teológicos, y debido a la ingente y paciente labor del monacato, se fue acumulando por siglos estos saberes, lo cual permitió resguardar, digerir y apropiar estas doctrinas en el curso de los años. Esto explica el estilo literario impersonal que marcan los textos teológicos de la época medieval, además de que ellos pensaban que no era posible renovar o hacer avanzar la argumentación doctrinal, después de los genios que le habían precedido –no olvidemos el aforismo de Thierry de Chartres: *“somos enanos montados en hombros de gigantes”*-. Por ello *“Compilaron, clasificaron y dieron las soluciones y explicaciones que les parecieron apropiadas; reunieron concilios para la reforma moral, pero permanecieron en la superficie del dogma. Pero no podemos sorprendernos si consideramos los tiempos que vivieron. No fue pequeña cosa en tales tiempos y en tal ambiente preservar el pasado e instruir a los terribles neófitos que entraban a la Iglesia en los elementos del catecismo”*⁶⁸³. Por tanto es relevante el hecho de que debemos estar siempre atentos a no equivocar el pensamiento patristico con el original propiamente medieval. En todo caso el saber enciclopédico será un rasgo característico de esta época.

*El siglo XIII es el siglo de las enciclopedias. En ninguna otra época se publicaron tantas Sumas, Espejos e Imágenes del mundo. Santo Tomás de Aquino coordina entonces toda la doctrina cristiana; Santiago de la Vorágine reúne en un cuerpo las más célebres leyendas de santos; Guillermo Durand resume a todos los liturgistas anteriores; Vicente de Beauvais abarca la ciencia universal. El mundo cristiano toma plena conciencia de su genio. La concepción del universo que había sido elaborada en los siglos anteriores llega a su perfecta expresión. Las Universidades que se acaban de crear en toda Europa, y sobre todo la joven Universidad de París, creyeron que era posible construir el edificio definitivo del saber humano, y en ello trabajaron con ardor*⁶⁸⁴.

Podemos afirmar que la literatura teológica de la Edad Media es tan prolífica como extraordinaria y aquel que la aborde, sin duda quedará abrumado de lo voluminoso de la

⁶⁸³ TIXERONT, Joseph. *Histoire des dogmes*, vol. III, París: Gabalda, 1930; p. 324.

⁶⁸⁴ MÂLE, Émile. *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, Madrid: Encuentro, 2001, p. 47.

misma. Pero después de un análisis hemos de observar que se citan hasta la saciedad. Ello porque en un tiempo que no existía la imprenta de tipo móvil, las comunicaciones eran muy difíciles y penosas, escasas las copias de libros y lenta la transmisión de ideas, se entendía que extractar, resumir o reproducir una obra era suficientemente meritorio y necesario. No olvidemos que los modernos conceptos de autoría, figuración literaria y originalidad eran completamente ajenos a esta época, pues cualquier doctrina expuesta y argumentada pertenecía a la Iglesia y no al que las redactaba. Podemos confrontar dos escritos de dos autores distintos y separados unos cincuenta años, *Honorio de Autun* (†1145) y *Sicardo de Cremona* (†1215). *Honorio* nos refiere así en su *Gemma Animae*:

*El pavimento que los pies hollan, es el pueblo, gracias a cuyo trabajo la Iglesia se mantiene. Las criptas, construidas bajo el suelo, son los que cultivan la vida interior. El altar sobre el que se ofrece el sacrificio es Cristo, gracias al cual el sacrificio de la iglesia es aceptado*⁶⁸⁵.

Por su parte, *Sicardo de Cremona*, en su obra *Mitræ*, probablemente escrita a fines del siglo XII o comienzos del XIII nos presenta esas mismas ideas en el siguiente extracto:

*El pavimento que los pies hollan es el pueblo, gracias a cuyo trabajo la Iglesia se sustenta: las criptas subterráneas son los eremitas que cultivan la vida interior y crecen en virtud apoyándose sobre la doctrina de los cuatro evangelios, como si de muros se tratara*⁶⁸⁶.

Como muchos autores indican, los libros de los liturgistas medievales deben encontrarse entre los más extraordinarios de lo que fue la fecunda producción de la Baja Edad Media. En ninguna otra obra se puede apreciar tan poderosa irradiación del alma, toda la realidad se desvanece y se transfiguran en espíritu. Por ello los libros litúrgicos concentran una importancia de primer orden para el historiador del arte. Gracias a estas obras podemos atisbar el alma que modeló las obras de arte, y descubrir tras ellas que un profundo diálogo entre artistas en extremo habilidosos, con teólogos de elevadas elaboraciones intelectuales permitió el paso de la palabra a la forma, transfigurando la materia en obras extraordinarias y conmovedoras⁶⁸⁷.

⁶⁸⁵ AUTUN, Honorius Augustodunensis de. *Gemma animae*. Cap. CXXXIV. Año 1136.

⁶⁸⁶ CREMONA, Sicardo de. *Mitræ seu de officiis ecclesiasticis Summa*. El título de *Mitræ* quiere decir libro eclesiástico, porque, en el lenguaje simbólico de Sicardo (1. 2,5) Mitra significa la Iglesia. Ver en AA. VV. *Fuentes y documentos para la historia del arte. Arte Medieval II: Románico y Gótico*. Vol. III. Barcelona: Gustavo Gili s/f., p. 64, y RIGHETTI, Mario, Op. Cit., p. 80.

⁶⁸⁷ Cfr. MÂLE, Emile. Op. Cit., pp. 38-39.

Es necesario comenzar por comentar el gran auge de los escritos liturgistas que se dio durante los siglos XII y XIII, que llegó a un desarrollo tal, que cualquier indicación sobre el más mínimo detalle, ya sea de ornamento, vestuario, gestos u otros elementos estaban contenidos en alguno de los textos litúrgicos, sobre todo en la impresionante obra de *Guillermo Durand de Mende* (†1296), el *Rationale divinatorum officiorum*, enciclopedia en el que compila la ciencia litúrgica de la época.

Interesante es observar que a partir de *Amalario de Metz* (†853), en las postrimerías de la renovación litúrgica carolingia, donde se habían abandonado formas antiguas y decadentes, en pos de la uniformidad litúrgica, inaugurada en Francia, con una orientación de tipo crítico-positiva; ya introduce un estilo alegórico lleno de un simbolismo, a veces exagerado, en su obra *De ecclesiasticis officiis libri quator*. Esta tendencia se va a manifestar en los liturgistas que le sucedieron, como en el caso de *Honorio de Autun* (†1145) que en su obra compuesta de cuatro libros y titulada *Gemma animae*, o «*pedra preciosa del alma*» escrita en 1136 trata las diversas partes del oficio litúrgico, del antiguo rito de la misa, de las horas canónicas y de las diversas solemnidades del calendario litúrgico, donde además de lo propiamente litúrgico, reúne temas de oración y de enseñanza catequética⁶⁸⁸.

A toda esta formulación litúrgica le debemos a *Guillermo Durand*, obispo de Mende (†1296), probablemente, el manual litúrgico más importante y completo de toda la Baja Edad Media, el *Prochiron, vulgo Rationale divinatorum officiorum* (ca.1286) pues resume los pensamientos y tradiciones religiosas más puras y brillantes del momento, sintetizando los tratados litúrgicos anteriores⁶⁸⁹. Su precisión y saber enciclopédico sorprende aún hoy. Durando compuso esta completa enciclopedia litúrgica, preferentemente con criterios alegóricos, con una cuidada descripción de las costumbres y de los usos litúrgicos del siglo XIII. Se compone de ocho libros y se divide en:

Primer libro: *De la iglesia y sus partes*

Segundo libro: *De los ministros sagrados*

Tercer libro: *De los ornamentos*

Cuarto libro: *De la misa*

⁶⁸⁸ Cfr. RIGHETTI, Mario. Op. Cit., págs. 74-79, y SEBASTIÁN, Santiago. Op. Cit., pp. 333-336.

⁶⁸⁹ DURAND DE MENDE, Guillermo. *Prochiron, vulgo Rationale Divinorum Officiorum* (ca. 1286). Libro I: *La Iglesia y sus partes*. Ver en AA. VV. *Fuentes y documentos para la historia del arte. Arte Medieval II: Románico y Gótico*. Vol. III. Barcelona: Gustavo Gili s/f. pp. 211-233.

Quinto libro: *De las horas canónicas*

Sexto libro: *Del proprium temporis*

Séptimo libro: *Del proprium sanctorum*

Octavo libro: *Del calendario astronómico*

En esta obra es posible observar cómo se manifiesta el mismo genio medieval para presentar la *liturgia* y el *arte* cristiano como dos expresiones de un mismo espíritu. Sólo basta leer los comentarios de Durando que acompañan el relato de tres festividades cristianas que son la *liturgia del Sábado Santo*, la *Santa Misa* y la *Liturgia para la fiesta de dedicación de una iglesia*. Cada una de las ceremonias de esos días está cargada de misterios y simbolismos⁶⁹⁰. Veamos a continuación la celebración del Sábado Santo, contenida en el Libro VI del *Rationale*:

Desde la mañana, se comienza por apagar en toda la iglesia las lámparas, para indicar que la *antigua Ley*, que iluminaba al mundo, quedará abolida en lo sucesivo. Inmediatamente, el oficiante bendice el fuego nuevo, figura de la *Nueva Ley* hace salir ese fuego del sílex, para conmemorar que Cristo, como nos cuenta san Pablo, es la piedra angular del mundo. En aquel momento el obispo, el diácono y todo el pueblo se dirigen hacia el presbiterio y se paraliza ante el cirio pascual. Aquí Durando nos explica que posee un triple símbolo. Apagado simboliza a la vez la columna oscura que guiaba a los hebreos durante el día, la Antigua Ley y el cuerpo de Cristo. Encendido significa la columna de luz que los israelitas veían durante la noche, la Ley Nueva y el cuerpo glorioso de Jesucristo resucitado. El diácono hace alusión a este triple simbolismo declamando, ante el cirio, la forma del *Exultet*⁶⁹¹. Pero insiste, sobre todo, en la similitud del cirio y del cuerpo de Cristo. Recuerda que la cera inmaculada ha sido originada por la abeja, a la vez casta y fecunda como la Virgen que trajo al Salvador al mundo⁶⁹². Para hacer sensible esa analogía de la cera y el cuerpo divino, incrusta en el cirio cinco granos del incienso, que recuerdan a la vez las cinco llagas de Cristo y los bálsamos comprados

⁶⁹⁰ Cfr. DURAND DE MENDE, Guillermo. Op. Cit., libro VI, *Del proprium temporis*, cap. LXXX. El texto que sigue será una paráfrasis de los comentarios que realizan tanto MÂLE, Émile. Op. Cit., pp. 35-37, y SEBASTIÁN, Santiago. Op. Cit., pp. 358-360.

⁶⁹¹ *Exultet*: o exsultet, del latín ¡Alégrense! Primera palabra que da nombre al pregón pascual.

⁶⁹² La abeja representa a uno de los animales alusivos a la virtud en los bestiarios medievales, símbolo de la virginidad, ya que en la Antigüedad, Edad Media y aún después se creía que se reproducían sin el contacto del macho con la hembra. Ver CHARBONNEAU-LASSAY, Louis. *El bestiario de Cristo*. 2 vol. Barcelona: José J. de Olañeta, 1997; pp. 857 a 876. Véase también a MALAXECHEVERRÍA, Ignacio. *Bestiario Medieval*. Madrid: Siruela. 1999.

por las Santas Mujeres para preservarle. Finalmente enciende el cirio con el fuego nuevo, y en toda la iglesia se encienden las lámparas para representar la expansión de la Nueva Ley en el mundo. Así transcurre la primera parte de la ceremonial.

La segunda parte está dedicada al Bautismo de los catecúmenos, que la iglesia ha colocado en este día, porque ha visto, como expresa Durando, profundas relaciones entre la muerte de Jesucristo y la muerte simbólica del nuevo cristiano. Por el bautismo, el cristiano muere al mundo y resucita con el Salvador. Pero, antes de conducir a los neófitos al baptisterio, se leen delante de ellos doce fragmentos, escogidos de las Sagradas Escrituras, que aluden al sacramento que van a recibir. Son, por ejemplo, la Historia del Diluvio cuyas aguas expiaron al mundo, el relato del paso del Mar Rojo por los israelitas, símbolo del Bautismo, y el cántico de Isaías sobre los que tienen sed. Cuando han concluido las lecturas el obispo bendice el agua. Hace primero sobre ella el signo de la cruz; luego la divide en cuatro partes y vierte un poco hacia los cuatro puntos cardinales para recordar los cuatro ríos del Paraíso terrenal. A continuación sumerge en ella el cirio pascual, imagen del Salvador, para hacernos recordar que Jesucristo fue sumergido en el Jordán y que santificó mediante su bautismo todas las aguas del mundo. Sumerge el cirio tres veces en el baptisterio para recordar los tres días que Cristo pasó en el sepulcro. Entonces inicia el bautismo, y los catecúmenos son sumergidos, a su vez, tres veces en la piscina, para que sepan que mueren al mundo con Cristo, que son sepultados con Él y que con Él resucitan a la vida eterna.

Pero no es sólo en este tipo de ceremonias solemnes donde la iglesia conmueve y alecciona a su feligresía mediante esta profusión simbólica. Todos los días se oficia el sacrificio eucarístico y en esta celebración dramática nada hay que no tenga un significado. Podemos corroborar, de este modo, la esencial unión que hay entre culto y simbolismo, y cómo este le da forma visible al contenido litúrgico, siempre se presentan inherentes, integradas y solidarias. Probablemente los capítulos dedicados a la explicación de la misa sean los más admirables del *Prochiron* de Durando⁶⁹³. Conozcamos entonces, cómo este liturgista comenta la primera parte de la santa misa:

La ceremonia comienza con el canto solemne y triste del *Introito*: significa el tiempo de la espera de los patriarcas y profetas. El coro de los clérigos es el coro de los

⁶⁹³ Cfr. DURAND DE MENDE, Guillermo. Op. Cit., libro IV, de la Misa. El mismo comentario del oficio se encuentra en DE CREMONA, Sicardo. *Mitrale seu de officiis ecclesiasticis Summa*, III.2 Patrol., t. CCXIII. Citado por MÂLE, Émile. Op. Cit., pp. 37-38.

santos de la Antigua Ley que suspiraron por la venida del Mesías al que no habían de ver. Entonces entra el obispo y aparece como la viva figura de Cristo. Su llegada simboliza la venida del Salvador esperado por las naciones. En las grandes fiestas va precedido por los portadores de siete antorchas, para recordar que, siguiendo las palabras del profeta, los siete dones del Espíritu Santo se posaron sobre la cabeza del Hijo de Dios. Avanza bajo un palio triunfal y los que lo llevan pueden ser comparados a los cuatro evangelistas. A su derecha e izquierda van acólitos, y figuran a Moisés y Elías, que aparecieron en el Tabor a los lados de Cristo. Nos instruyen que Jesús tenía por sí mismo la autoridad de la Ley y la de los profetas.

El obispo se sienta en un trono y permanece en silencio. No parece participar en esta primera parte de la ceremonia. Su actitud contiene una enseñanza. Nos recuerda con su silencio que los primeros años de la venida de Cristo sucedieron en la oscuridad y el recogimiento. El subdiácono, sin embargo, se ha dirigido al ambón, y vuelto hacia la derecha, lee en voz alta la *Epístola*. Aquí divisamos el primer acto del drama de la Redención. La lectura de la *Epístola* es la misión de san Juan Bautista en el desierto. Habla antes de que el Salvador haya empezado a dejar oír su voz, y se dirige sólo a los judíos. Por eso el subdiácono, imagen del Precursor, se vuelve hacia el Norte, que es lugar de la Antigua Ley. Cuando ha concluido la lectura, se inclina ante el obispo, como el Precursor se humilló ante Cristo. El canto del *Gradual*, que sigue a la lectura de la *Epístola*, está relacionado también con la misión de san Juan Bautista: simboliza las exhortaciones a la penitencia que dirigió a los judíos cuando estaba por llegar el tiempo nuevo.

Finalmente, el sacerdote lee el *Evangelio*. Momento solemne, porque es ahora cuando comienza la vida activa del Mesías, su palabra se hace oír por primera vez en el mundo. La lectura del *Evangelio* es la imagen misma de su predicación. El *Credo* sigue al *Evangelio* como la fe sigue al anuncio de la verdad. Los doce artículos del *Credo* se relacionan también con la vocación de los doce apóstoles. Cuando ha acabado el *Credo*, se levanta el obispo y habla al pueblo. Al escoger este momento para aleccionar a los fieles, la Iglesia ha querido perpetuarles el tiempo de su institución. Les muestra cómo la verdad, recibida primero sólo por los apóstoles, se difundió en un instante por el orbe entero.

Cómo vemos cada parte de la ceremonia descrita bellamente por Durando está imbuido de un impresionante sentido anagógico y pedagógico. Una vez concluida la Liturgia de la Palabra con el Credo, comenzaba la Liturgia Eucarística con el Ofertorio o presentación de los dones, pero como dice Mâle *“aquí sus comentarios son tan amplios y tan rico su simbolismo que es imposible dar una idea de ellos mediante un simple análisis. Es preciso remitir al original”*⁶⁹⁴. No obstante algo podemos ilustrar de la naturaleza del genio medieval y *“podemos adivinar todo lo que una ceremonia religiosa contenía de enseñanza, de emoción y de vida para los cristianos del siglo XIII”*⁶⁹⁵. Pero esto no es todo. Veamos brevemente a continuación la ceremonia de dedicación de la iglesia:

Tiene sentido la dedicación, porque ya lo hicieron Moisés y Salomón⁶⁹⁶. El ministro de esta ceremonia es el obispo, que representa al Papa, una iglesia no puede ser dedicada si previamente no está dotada con medios lícitamente adquiridos. La iglesia se dedica para expulsar al diablo y a su potestad, para que se escuchen en ella favorablemente las oraciones de los fieles, para dar gracias a Dios y para administrar en ella los sacramentos. Elemento esencial es el agua, cuya aspersión es semejante al bautismo de un alma. El agua se mezcla con sal, pues ésta alude a la sabiduría. El obispo realiza una triple aspersión con el hisopo para expulsar a los demonios, purificar lo terrestre y alejar toda maldición. El obispo, a la vez que rocía con agua bendita, da tres vueltas, que aluden a las acciones de Cristo de bajar del cielo, descender a los infiernos y finalmente ascender al cielo. Luego el obispo da tres golpes en el dintel de la puerta con su báculo como alusión al poder que Cristo tiene sobre la Iglesia. Y esta acción de abrir puertas significa la expulsión de los pecados y también su triple potestad sobre el cielo, la tierra y el infierno. Ingresado el obispo con pocos acompañantes escribirá en el suelo el alfabeto en caracteres griegos y latinos, lo cual tiene un triple significado: unión en la fe de los pueblos hebreo y pagano, los dos Testamentos y los artículos de la fe. El pavimento de la iglesia, a su vez, alude al fundamento de nuestra fe. Por último se pintarán en los muros de la iglesia doce cruces para ahuyentar a los demonios, mostrar el triunfo de Cristo y para que traigan a la memoria la Pasión. Se colocarán en las cruces doce velas como alusión a los apóstoles⁶⁹⁷.

⁶⁹⁴ Ibid., p. 38

⁶⁹⁵ Ibid., p. 38.

⁶⁹⁶ Éx, cap. 25 al 31; Éx. 40, 1-15; 1 Re. 8, 62-66 y 2 Cro. 7, 4-10.

⁶⁹⁷ Op. Cit., DURAND DE MENDE, Guillermo, libro VI *Del proprium temporis*. Cfr. Op. Cit. SEBASTIÁN, Santiago, pp. 358-359.

La liturgia medieval entrevera de tal modo la celebración con la trama simbólica, que hace que todo cobre pleno sentido en el feligrés, pues la liturgia expresa, en cada momento, en cada parte, que en el misterio de Cristo, la gloria eterna e infinita de Dios y la condición temporal y mundana del hombre entren en perfecta comunión. Llegado el siglo XIII, período de auténtico apogeo del pensamiento escolástico, sus más célebres exponentes también trataron el tema de la liturgia y de la misa propiamente tal. Santo *Tomás de Aquino* (†1274) le dedica una considerable porción en su *Summa Theologica*, el cardenal *Hugo Buenaventura* (†1274) compone un pequeño *Tractatus de praeparatione missae*. También san *Alberto Magno* (†1280) aporta el *Opus de mysterio missae*, considerado el mejor de todos y uno de los pocos que no cayó en el desenfreno alegórico de los liturgistas contemporáneos⁶⁹⁸.

Es así que, probablemente, la rotundidad de esta obra, o por otro lado, los mismos excesos alegóricos de los restantes, que analizaremos en el epígrafe siguiente, llevarán a que en los siglos XIV y XV, fueran los más pobres en obras litúrgicas, limitadas simplemente a breves comentarios sobre la misa. Entre esta breve producción destaca la *Expositio missae*, de *Dionisio Cartujano* (†1471) y un trabajo similar de *Gabriel Biel*, de *Spira* (†1495) *Litteralis et mystica canonis missae expositio*. Después de un largo período de decadencia, el siglo XVI conoce un verdadero renacer de la ciencia litúrgica, debido a varias razones: entre estas se encuentra el descubrimiento de la imprenta que supuso una mayor universalización de la información y una reactivación de la actividad literaria, por otro lado el movimiento reformista protestante del norte de Europa, generó un movimiento reivindicador reclamando el retorno a la antigua tradición litúrgica y a reforzar los contenidos dogmáticos. Entre estos autores, simplemente citaremos sus nombres *Jorge Vitzel*, de *Vacha* (†1573), *Conrado Braun*, de *Mónaco* (†1563), *Juan Maldonado* (†1583), el cardenal san *Roberto Belarmino* (†1621) y *Cornelio Schultin*, de *Colonia* (†1640). Interesante es hacer notar que para rebatir las posturas protestantes y las acusaciones que éstos hacían a la Iglesia Católica, se argumentaba como ésta, actuaba conforme a la tradición de los siglos anteriores, recurriendo a los testimonios de los liturgistas medievales⁶⁹⁹.

⁶⁹⁸ Cfr. RIGHETTI, Mario, Op. Cit., pp. 79-81

⁶⁹⁹ Cfr. Ibíd.; pp. 80-83.

I. 3.8 LOS CONCILIOS «PAPALES» DE LA CRISTIANDAD MEDIEVAL.

No queremos dejar este subcapítulo sin dedicar algunas líneas a lo que fueron los denominados *concilios papales medievales*, pues el más emblemático de ellos fue convocado y dirigido precisamente por Inocencio III el año 1215, cuyas disposiciones marcarán la vida de la Iglesia en los siglos sucesivos. Pero para ello es necesario analizar brevemente los temas litúrgicos y espirituales tratados en los concilios precedentes, todos del fecundo s. XII. Esto nos permitirá dimensionar los múltiples temas que acontecían en la cristiandad en la época que fueron levantadas las grandes catedrales, pues estos edificios de la fe son por esencia un arte litúrgico, donde para comprender este fenómeno, más que la sociología o la economía, hay que recurrir a la teología, pues todo lo demás ejercerá apenas débiles repercusiones, influencias y resonancias⁷⁰⁰.

Ya desde el año 1059 los sínodos romanos habían tomado importantes resoluciones que afectaban a la Iglesia universal y con el papa Gregorio VII se convierten en un herramienta privilegiada para la reforma eclesial que éste impulsaba, y qué decir de los sínodos que Urbano II en Piacenza y Clermont “*convoca en 1095 para la reforma y la cruzada una serie de imponentes asambleas, que reunieron en marzo en Piacenza a 200 obispos y en noviembre en Clermont a 92 obispos y 90 abades*”⁷⁰¹, también el sínodo lateranense de 1116 convoca a 427 miembros presentes, por lo cual vamos viendo que el papado del s. XII gozaba de una extraordinaria capacidad de convocatoria y liderazgo. De este modo lo que diferenciaba los concilios papales del resto de los concilios y sínodos anteriores era que estos últimos se basaban en resolver «urgencias» teológicas y no guiándolos un proyecto precedente de carácter general que los articulara y vertebrara como verdaderas asambleas legislativas de la cristiandad e instrumentos específicos de un gran proyecto de reforma donde.

Son los pontífices reformadores los que lo interpretan, en un esfuerzo de replanteamiento de la iglesia y de su disciplina continuamente renovada y activa. Ellos son el motor fijo del concilio general, cuyo desarrollo se moverá a lo largo de una línea ya trazada en el esbozo de la reforma gregoriana, el Dictatus Papae, en donde bajo la forma de criterios aparentemente inocuos se inculcaban

⁷⁰⁰ Ver Op. Cit. DUBY, George. *La época de las catedrales*, pp. 100-101.

⁷⁰¹ ALBERRIGO, Giuseppe (ed.) *Historia de los Concilios Ecuménicos*. Salamanca: Sígueme, 1993, p. 161.

*perspectivas de gran impacto en el plano de la historia de la institución, del adoctrina y hasta de los mismos concilios*⁷⁰².

Los siete primeros concilios generales, que van desde el I Concilio de Letrán (1123) hasta el Concilio de Vienne (1312) han sido considerados, a partir de los comienzos de la época moderna, concilios papales –esto es, universales- teniendo en cuenta que las convocatorias, la presidencia y la promulgación de decretos fueron realizados personalmente por el papa o bien, por sus delegados pontificios. Otra característica probable, es que los decretos o cánones -a modo general-, ya estaban preparados por el papa o por la curia antes de que se reuniera el concilio, de modo que el trabajo propiamente tal de éste, fue sancionar estos estatutos propuestos, aun cuando los estudiosos no poseen suficiente evidencia, pero dado su corta duración y las relativas pocas veces que sesionaron todos los convocados, corroboran esta hipótesis. No obstante de que exista certidumbre de que se debatieron y se hicieron enmiendas de algunos de estos decretos. Otra novedad la constituía el elevado número de abades y de príncipes convocados a estos concilios, además de los diáconos y presbíteros invitados en gran cantidad. De este modo *“dado que esta institución era en último término un gremio consultivo del papa, donde era cuestión de competencia e influjo y no sólo de autoridad ministerial, su autoridad no dependía de la mera participación episcopal. Estos sínodos acabaron convirtiéndose en el instrumento más importante de la reforma eclesial”*⁷⁰³. Por tanto los concilios generales del s. XII, representan el tránsito hacia el concilio ecuménico, donde tres de ellos, los concilios de *Letrán I* (1123), *Letrán II* (1139) y *Letrán III* (1179) serán considerados como concilios «ecuménicos» según la enumeración oficial establecida por el cardenal *Belarmino*⁷⁰⁴ en el s. XVI debido a la asistencia y presidencia del Papa, pero que hoy son considerados habitualmente como «*Concilios Generales de Occidente*». Estos concilios no son fáciles de resumir y son extraordinariamente interesantes y tiene siempre algo que decir acerca de casi todos los

⁷⁰² Ibíd., p. 161.

⁷⁰³ SCHATZ, Klaus. **Los Concilios Ecuménicos: encrucijadas en la historia de la Iglesia**. Madrid: Trotta, 1999; p. 101.

⁷⁰⁴ **Roberto Belarmino** (1542-1621), preocupado por reconstruir un subsuelo bien sólido para el Concilio Tridentino, recogió de la cronografía publicada en 1566-1567 por el español Pontac, una lista de los concilios totalmente nueva y la consagró con su propio prestigio insertándola en su tratado de las controversias *De conciliis et ecclesia militante* (1586). La exigencia de establecer una línea semirrecta de continuidad con la tradición de la Iglesia indivisa hace que en la lista Pontac-Belarmino figure un elenco inédito que añade a los concilios de la Iglesia indivisa hasta 7 concilios medievales (4 de Letrán, 2 de Lyon y el de Vienne), a los que se proponía reconocer no sólo la autoridad que había englobado tantas decisiones suyas en el derecho canónico, sino también el título de *ecuménicos*. Cfr. Op. Cit. ALBERIGO, Giuseppe, p. 160.

aspectos de la vida de la Iglesia Medieval, ofreciendo así, una imagen única de la dinámica y problemáticas del cristianismo de esa época⁷⁰⁵.

El *I Concilio Lateranense* celebrado en 1123 significó el final de la «*querella de las investiduras*» con la ratificación del «*Concordato de Worms*» de 1122 y se reponía la elección episcopal. De los puntos que nos interesan a nosotros están: De la condena la simonía (d.1); de la prohibición del matrimonio a los sacerdotes, diáconos, subdiáconos, y monjes. También se les prohíbe mantener concubinas y la permanencia en sus casas de cualquier mujer diferente a las admitidas por los antiguos cánones (d.3); de la protección especial de los cruzados y sus bienes (d.11); de la condena con la excomunión a los laicos que se apoderasen de los ofrecimientos hechos a la Iglesia, y de aquellos que fortificasen las iglesias como fortalezas (d.14); de la prohibición a los abades y religiosos de alojar a pecadores penitentes, visitar los enfermos, administrar la extremaunción y cantar misas solemnes y públicas; sin haber obtenido antes santo crisma y el santo aceite de sus respectivos Obispos (d.17). Así con estas últimas medidas se robustecía la autoridad del obispo frente al clero secular y frente a los monjes, siendo un claro signo de que este es un tiempo de la «normalización». Además fue acelerada la «*Tregua de Dios*» ya instituida el año 987.

El *II Concilio de Letrán* (1139) convocado por el papa *Inocencio II* puso fin al cisma papal de la doble elección de *Inocencio II* (1130-1143) y *Anacleto II* (1130-1138). Los más interesantes dado nuestro tema son: De que los obispos y eclesiásticos no debían escandalizar por los colores, la forma, o la extravagancia de sus ornamentos, por lo que vestirían de forma modesta. (d.4); de la condena y persecución de los matrimonios y concubinatos de los sacerdotes, diáconos, subdiáconos, monjes y monjas (d.6, 7 y 11); de la prohibición a las monjas de cantar el Oficio Divino en un mismo coro con los monjes o canónigos (d.27); de la prohibición de que las iglesias dejaran la dignidad de obispo vacante por más de tres años desde la muerte del último (d.28); del curioso canon sobre la prohibición de que los monjes se dedicaran al estudio de materias profanas como el Derecho o la Medicina. Es relevante el canon 7 que termina con la legislación acerca del celibato que se venía elaborando ya desde la época gregoriana, donde los hijos de los clérigos son excluidos de las órdenes sagradas, si no se incorporan a un monasterio o a una fundación de canónigos.

⁷⁰⁵ Cfr. TANNER, Norman P. *Los Concilios de la Iglesia*. Madrid: BAC, 2003; pp. 64-65.

El *III Concilio Lateranense* fue convocado en 1179 por el papa Alejandro III (1159-1181) y como fruto de sus tres sesiones se puso fin a otro cisma papal, esta vez entre *este papa* y *Víctor IV* (1159-1164), imponiéndose el primero con el respaldo de todas las fuerzas que se oponían a la pretensión imperial de regir a toda la Cristiandad. Estos continuos cismas se debían a la falta de claridad en las disposiciones jurídicas para elegir al sucesor de Pedro. Esto fue remediado por el decreto «*Licet de vitanda*» del Canon 1 que regulaba la elección papal y que indicaba que en la elección papal sólo participaran cardenales, siendo necesarios para una elección válida el voto de al menos dos tercios de los electores. Si se proclamase Papa un candidato sin dicha mayoría, tanto él como sus partidarios serían condenados a la excomunión. Además se promulgaron 27 cánones o decretos en los que se legisló sobre las siguientes cuestiones que nos interesan: De establecer la edad mínima de treinta años para ser consagrado obispo, y de 25 años para acceder a funciones pastorales (d.3); de la prohibición de exigir pago por dar la bendición, administrar los sacramentos o enterrar a los difuntos (d.7); de la revocación a las órdenes militares de los Templarios y de los Hospitalarios de la observación de regulaciones canónicas (d.9); de la prohibición a los clérigos de que recibieran a las mujeres en sus casas, o para frecuentar los monasterios de monjas (d.11); del establecimiento en cada iglesia catedral de un beneficio que permita un maestro encargado de la enseñanza gratuita de los clérigos y a los estudiantes pobres (d.18).

Durante el s. XIII se desarrollarán tres concilios -a saber Lateranense IV (1215), Lyon I (1245) y Lyon II (1274)-, al que se sumará en parte el concilio de Vienne (1311-1312), que establecen un tipo específico de concilio –diferente de los anteriores-, determinado por los siguientes componentes:

- *La predominancia y supremacía de la figura del Papa.*
Los asistentes actuaban como gremios consultivos del papa en las asambleas plenarias, que no eran foros de discusiones, sino foros solemnes de acogida y proclamación de las decisiones. Esto no significa necesariamente que en estos concilios los papas imponen todos sus proyectos y que no cedan ante la oposición de los padres conciliares -como efectivamente sucedió-.
- *La participación de todos los estamentos de la Cristiandad.*
Estos concilios dejan de ser sólo asambleas de obispos, y toman parte abades, maestros generales, representantes de los cabildos catedralicios, de las Iglesias colegiadas y representantes de los príncipes. De este modo es representada la

cristiandad entera en sus estructuras reales y en sus instancias de decisión, más que una asamblea de los pastores de la iglesia.

- *La temática se articula en torno a una tríada: reforma, cruzada y paz.*

Los temas responden a las grandes decisiones de la cristiandad. La reforma eclesiástica emprendida que tenía su expresión en la legislación canónica confirmada oficialmente en los concilios, así como la conciliación de las diferentes políticas con las consiguientes tomas de decisiones a fin de traer la paz a la Cristiandad, por lo que tenía una vigencia y una prioridad absoluta en estas asambleas. Obviamente asuntos como la Cruzada y la paz reclamaban a su vez la presencia de los príncipes, garantes de los acuerdos en estos asuntos⁷⁰⁶.

Fue otro hecho muy relevante del pontificado de Inocencio III la convocatoria del IV Concilio de Letrán, que se considerará conscientemente concilio «ecuménicos», abierto en noviembre de 1215 hacia el final de su pontificado con el propósito de *“erradicar vicios, inculcar virtudes, corregir defectos y reformar costumbres; eliminar herejías y fortalecer la fe, resolver discordias y establecer la paz; eliminar la opresión y fomentar la libertad; inducir a los príncipes y al pueblo cristiano a acudir en ayuda y socorro de Tierra Santa”*⁷⁰⁷. Hubo sólo tres sesiones formales, la de inauguración el 11 de noviembre, una segunda para debatir el 20 de noviembre y la sesión final celebrada el 30 de noviembre. Parece muy posible que los decretos ya habían sido preparados con anterioridad por Inocencio y la curia antes de que comenzara el Concilio y sólo fueran sometidos a debate aquellos puntos. *“La magna asamblea reunió a varios centenares de obispos (412), abades, priores y representantes de los príncipes seculares y escenificó el enorme poder alcanzado por el pontificado a esas alturas”*⁷⁰⁸. De los 71 decretos, que cubrían un amplísimo espectro sobre las diversas necesidades de la Iglesia de ese tiempo⁷⁰⁹, se encuentran algunos de reformas litúrgicas y disciplinarias que son muy importantes, tales como la promulgación de la reunión de concilios provinciales (d.6), de medidas correctivas

⁷⁰⁶ Cfr. Op. Cit., Schatz, Klaus; pp. 106-107.

⁷⁰⁷ Op. Cit. TANNER, Norman P.; p. 65.

⁷⁰⁸ Op. Cit., MITRE FERNANDEZ, Emilio; p. 89.

⁷⁰⁹ Como por ejemplo condenas de herejías —el catarismo en especial—, restricciones a las actividades de moros y judíos y la predicación de una nueva cruzada a Oriente cuyos beneficios espirituales se hacían extensivos a combatientes y colaboradores económicos. Recordemos que la cruzada anterior —la IV— también convocada por Inocencio III, se había «desviado» a Constantinopla en 1204 y que inauguraría un reino latino que duraría hasta el 1261, y que marcaría el distanciamiento final de la cristiandad oriental.

para eclesiásticos (d.7) de la prohibición de nuevas órdenes religiosas (d.13), del mantenimiento de la castidad (d.14), de la vestimenta de los clérigos (d.16), de la preservación de los objetos sagrados y de que objetos profanos no sean introducidos en las iglesias (d.19), el crisma y la eucaristía se guarden en caja fuerte (d.20)- y para la promoción de los laicos –comunión y confesión al menos en Pascua (d.21) De que ninguna iglesia catedral, ninguna iglesia del clero regular debe permanecer vacante más de tres meses (d.23) de las condiciones adecuadas de los dedicados a las iglesias (d.30), de no asociar a los hijos de los canónigos con sus padres (d.31), de que un clérigo no se somete a las órdenes de un laico sin buenas razones (d.43), de no exigir impuestos la clero (d.46), de forma de excomunión (d.47), de que los abades no usurpen el oficio episcopal (d.60), de que los religiosos no recibirán diezmos de los laicos (d.61), de que las reliquias de santos no deben exhibirse fuera de los relicarios, ni se puede venerar nuevas reliquias sin la autorización de la iglesia Romana (d.62), de la simonía (d. 63), de lo mismo con relación a monjes y monjas (d.64).

Es muy importante resaltar que sólo los dos primeros decretos, d.1 *La fe católica* – dirigido específicamente contra el catarismo- y el d. 2 *El error del abad Joaquín* –que se refiere a una polémica bastante hermética entre *Joaquín de Fiore* y *Pedro Lombardo* sobre la naturaleza de la Trinidad- traten de aspectos doctrinales y teológicos, y todo el resto trate sobre aspectos disciplinares – al revés de los concilios anteriores-. *“La escasez de decretos doctrinales no significa, en absoluto, que la gente de la Edad Media no estuviera interesado en la teología. Lo que ocurría, más bien, era que el pensamiento especulativo de este tipo se realizaba en otros foros fuera del concilio, especialmente en las universidades donde los debates continuaban con pasión”*⁷¹⁰.

En general, los estudiosos alaban el sentido de realidad y moderación que preside la mayor parte de las decisiones conciliares y que es característica del papa Inocencio III. En ese sentido no se plantearon exigencias desmedidas, claro que para llevarlas a cabo y ponerlas en práctica debían ser implementadas por concilios provinciales y por los capítulos de órdenes religiosas, que muchas veces no fueron suficientemente estimuladas, o bien hicieron caso omiso, o bien, la incapacidad estructural y logística para llevarlas a efecto, o simplemente faltó el coraje, carisma y liderazgo necesario de sus responsables para llevarlas a cabo, quedando muchas veces las iniciativas de reforma en letra muerta. Sin embargo por la relevancia que este concilio ocupa en la Historia, con

⁷¹⁰ Op. Cit. TANNER, Norman P., p. 68.

justicia se le ha llamado el *Vaticano II* o el *Trento* de la Edad Media. Norman Tanner nos resume las conclusiones –no sin cierto dramatismo- que se desprenden de este concilio:

¿Cómo podemos resumir el Concilio de Letrán IV? No es un concilio ante el que uno pueda permanecer neutral. Por un aparte, los herejes son condenados, los judíos amenazados, el belicismo ensalzado y el espíritu es sofocado con la prohibición de nuevas órdenes religiosas. Por otra parte, hay en él una preocupación apasionada por la verdad, porque los hombres alcancen su destino divino, y se presta atención a los medios necesarios para conseguir este fin. Cualquier intento de comprender la historia de la Iglesia occidental tiene que pasar por un estudio de este concilio. De él salieron decretos de cierta relevancia sobre casi todas las áreas de la vida cristiana de un período que conoció logros espectaculares, pero también desviaciones y desastres: santos famosos como Francisco y Clara de Asís o el rey Luis IX de Francia; las cuatro órdenes de frailes: franciscanos, dominicos, carmelitas y agustinos; el movimiento femenino de las beguinas; las universidades, especialmente Bolonia, París y Oxford; teólogos de la talla de Tomás de Aquino y Duns Escoto; escritores místicos como Hadewijch, Matilde de Magdeburgo y Gertrudis la Grande; parroquias, catedrales y obras de arte; el cristianismo de incontables individuos anónimos; pero también la Inquisición, las cruzadas, la persistencia del cisma con la Iglesia oriental y la expulsión de los judíos. El concilio, por supuesto, no fue a causa de todos estos resultados, pero, sin duda, tuvo que ver con los acontecimientos: no fue mero espectador de los mismos⁷¹¹.

El I Concilio de Lyon se celebró en tres sesiones entre junio y julio de 1245, ciudad que desde el punto de vista jurídico pertenecía al Imperio, pero que en la práctica era independiente y quedaba fuera del control imperial. Esto es relevante porque fue convocado por el papa Inocencio IV (1243-1254) con el objetivo de destituir a Federico II de sus títulos de rey y emperador, acusándolo de usurpador de los bienes y opresor de los bienes de la Iglesia Católica. Además estaban cuestiones urgentes para la Cristiandad, como el avance inminente de los mongoles –que habían conquistado Kiev y asolado Hungría-, la caída definitiva de Jerusalén (1244) y la apremiante situación del imperio Latino en Constantinopla. En este concilio no se promulgaron decretos dogmáticos, y para efectos de nuestra investigación, nos interesa el de la obligación a los cistercienses de pagar diezmos; el del decreto del sombrero rojo como propio de la vestimenta de los cardenales; el de que se hicieron declaraciones rituales y doctrinales a seguir por los griegos ortodoxos como una medida de acercamiento de los mismos.

⁷¹¹ *Ibíd.*, pp. 75-76.

Finalmente se convocó una cruzada -la VII- de la que se designaría a Luis IX de Francia - San Luis- al mando.

El *II Concilio de Lyon* (1274) convocado por el papa *Gregorio X* (1271-1276) se trataron como temas principales en el concilio aquellos que hicieron referencia a la conquista de Tierra Santa, al sistema de elección papal, y a la unión con la Iglesia Ortodoxa; por esto pasa a ser uno de los concilios «*unionistas*» medievales. El concilio se desarrolló en seis sesiones a las que asistieron unos quinientos obispos, sesenta abades y más de mil prelados o sus procuradores entre los que destacaron San Buenaventura que falleció durante las sesiones. A su vez, no pudo intervenir Santo Tomás de Aquino que falleció cuando se dirigía al concilio. También estuvieron presentes el embajador del emperador Miguel II Paleólogo con miembros del clero griego. Una especial atención tuvo la asistencia de los embajadores del *Khan* de los Tártaros cuyo reino, situado a espaldas del Islam, abría la posibilidad de atenuar a los musulmanes entre dos frentes. Por razones de espacio, sólo nos remitiremos –como en todos- a las que nos interesan para efectos de nuestra tesis. La primera de ellas tiene que ver con el esfuerzo puesto por *San Buenaventura* por parte de la Iglesia Católica y *Juan Bekkos* en representación de la Ortodoxa, para lograr un acuerdo sobre las diferencias que separaban a ambas Iglesias: primado romano, *filioque*, sacramentos, etc. Lamentablemente el aparente éxito de la unión fue sin embargo muy efímero ya que se encontró, desde el primer momento, sin la aceptación del bajo clero y del pueblo griego. La última elección papal se había eternizado provocando que el trono de San Pedro permaneciera vacante durante casi tres años. Para evitar una situación parecida en el futuro, el concilio publicó la bula *Ubi Periculum* –en caso de peligro- en la cual se establecía que los cardenales electores debían reunirse acontecidos diez días tras la muerte del Papa, en total aislamiento y confinados bajo llave, *cum clavis* –cónclave-. Si no llegaban a un acuerdo pasados tres días, verían radicalmente reducido su alimento. Si pasados otros cinco días seguían sin tomar una decisión, sus comidas se verían reducidas a pan, agua y vino. Además se estableció que mientras durase el cónclave, los ingresos de los cardenales pasarían a ser propiedad de la Iglesia en su conjunto. Otras decisiones tomadas en este concilio son la confirmación los privilegios de las cuatro órdenes mendicantes: *dominicos*, *franciscanos*, *agustinos* y *carmelitas*, que serían las únicas toleradas procediendo a la supresión de las restantes. Otros decretos se refirieron a las elecciones eclesiales. Así se determinó también la mayoría de dos tercios para las elecciones episcopales. Respecto a la reforma de la

Iglesia, se denunció la forma de vida de muchos prelados y se procedió a deponer a varios obispos y abades por su indignidad. De este modo:

Lyon II es el momento álgido y culminante de la dominancia papal en el concilio o, dicho de otro modo, el último concilio medieval claramente dominado por el Papa. En todas las cuestiones decisivas se impuso el Papa frente a fuerte oposición. En sus dos objetivos principales resultó todo un fiasco. Así lo ponen de manifiesto dos acontecimientos separados por la distancia de un decenio. En 1281 fue quebrada la frágil fachada de la unión y no por parte griega, sino –aunque parezca increíble– por el papa Martín IV, que, totalmente en manos de Carlos de Anjou y por debilidad ante él, excomulgó al emperador Miguel VIII. En 1291 cayó, con la fortaleza de Acón, el último bastión de los cruzados. Con ello se puso fin a la edad de las cruzadas⁷¹².

El Concilio de Vienne se celebró en la catedral de Vienne –Francia–, entre el 16 de octubre de 1311 y el 6 de mayo de 1312. Convocado en 1308 por el papa Clemente V mediante la publicación de la bula "*Regnans in coelis*" oficialmente con la finalidad de reformar la Iglesia y recuperar Tierra Santa, sus verdaderas motivaciones fueron, influido por el rey francés *Felipe IV el Hermoso* (1285-1314), la supresión de la *Orden del Temple* y la condena póstuma del papa *Bonifacio VIII*. Se condenó a los seguidores de *Pedro Juan Olivi*⁷¹³ quien encabezaba una facción radical dentro de la orden franciscana conocida como los *Espirituales* y cuya doctrina se basaba en la observancia de una pobreza extrema. Se decretó asimismo la creación de cátedras de griego, hebreo y árabe en las universidades, al constatarse que el conocimiento de dichas lenguas era imprescindible para la labor evangelizadora en Oriente, tesis presentada por *Raimundo Llul*⁷¹⁴, según el cual era sólo necesario una última y gran incursión preventiva para

⁷¹² Op. Cit., Schatz, Klaus; p. 114-115.

⁷¹³ **Pedro Juan Olivi:** (o Pierre Olieu; 1248 - 1298) Teólogo y filósofo francés. Perteneció a la orden franciscana y defendió la corriente rigorista de los *espirituales* que postulaban mayor pobreza en la orden. Entre sus obras destacan *Comentario a las "Sentencias"*, *Quodlibeta*, *Lectura super Apocalipsim*, obra en la que expresa sus esperanzas de reforma de la iglesia y de la orden, y que sufrió varias condenas eclesiásticas contenidas en el decretal conciliar *Fidei catholicae*, sobre la gracia bautismal, sobre la exégesis de la lanza en el pecho de Cristo y sobre el alma como forma del cuerpo. Además escribió *De signis voluntariis*. En el plano filosófico se esfuerza por realizar una síntesis entre las doctrinas aristotélico-tomistas y el agustinismo característico de la escuela franciscana. En gnoseología desconfía de la doctrina agustiniana de la iluminación, y prefiere la solución aristotélico-tomista de la abstracción.

⁷¹⁴ **Raimundo Llul:** (1232-1315) fue un laico próximo a los franciscanos –tal vez de la Orden Tercera de los frailes Menores–, filósofo, poeta, místico, teólogo y misionero mallorquín del siglo XIII. Fue declarado beato y su fiesta se conmemora el 29 de marzo. Se le considera uno de los creadores del catalán literario y uno de los primeros en usar una lengua neolatina para expresar conocimientos filosóficos, científicos y técnicos, además de textos novelísticos. Se le atribuye la invención de la *rosa de los vientos* y del *nocturlabio*.

desarmar a los infieles, para después conducirlos a la verdadera fe bajo la forma de una pacífica discusión teológica de tipo racional (d.24) lo que demostraría como entre los teólogos más influyentes de la época, los últimos estertores del mito cruzado estaba muy difundida la percepción de final de una época⁷¹⁵. También los decretos tocarán también la cuestión de los *beguinas* y *begardos*⁷¹⁶ y inspirados en los escritos de *Margarita Porete*⁷¹⁷, acusados de dar vida al movimiento de «*la Hermandad del Libre Espíritu*»⁷¹⁸. A éste “se le imputaban tendencias antinomianas, según las cuales los perfectos no se resentían del pecado. El tradicional depósito de acusaciones de inmoralidad de que estaba impregnada la literatura antiherética ha ocultado, sin embargo, a los historiadores la realidad de este

⁷¹⁵ Cfr. Op. cit. ALBERIGO, Giuseppe; p. 181.

⁷¹⁶ Las **beguinas** eran una asociación surgida en el s. XII de mujeres cristianas, contemplativas y activas, que dedicaron su vida, tanto a la defensa de los desamparados, enfermos, mujeres, niños y ancianos, como a una brillante labor intelectual. Organizaban la ayuda a los pobres y a los enfermos en los hospitales, o a los leprosos. Trabajaban para mantenerse y eran libres de dejar la asociación en cualquier momento para casarse. En cuanto a su organización No había casa-madre, como así tampoco una regla común, ni una orden general; sino que cerca de los hospitales o de las iglesias donde establecían sus viviendas en sencillas habitaciones donde podían orar y hacer trabajos manuales, cada comunidad o beguinage, estaba completa en sí misma, y organizaba su propia forma de vida con el propósito de orar y servir como Cristo en su pobreza. El extenso renacimiento religioso que originaron los beguinages, también trajo sociedades similares para los hombres, los **begardos**. A ejemplo de las beguinas, surgieron a principios del s. XIII en los Países Bajos y en Renania, pero fueron mucho menos numerosos. Un gran número de ellos se dedicaba al cuidado de los enfermos, de los apestados y de los dementes; también enterraban a los muertos. Eran religiosos laicos y habitaban frecuentemente en conventos en los que existían dos comunidades estrictamente separadas: una reservada a los hermanos y la otra reservada a las hermanas.

⁷¹⁷ **Margarita Porete**: o Marguerite Porrette, o la Porete, (1250-1310), es una mística de la corriente de las beguinas nacida hacia 1250 y quemada en 1310 por herejía, por negarse a retirar de la circulación su libro *El Espejo de las Almas Simples*. Allí presentaba el Amor del Alma tocada por Dios, y hacía hablar al Amor y a la Razón en diálogos alegóricos, donde en definitiva el "alma aniquilada" es aquella que lo ha abandonado todo excepto a Dios.

⁷¹⁸ **Los Hermanos del Libre Espíritu**: o *Frailes del Libre Espíritu* fue una comunidad sectaria surgida en las regiones de Flandes y Renania que duró desde 1250 hasta 1525. Las ideas principales de Los Hermanos del Libre Espíritu fueron de carácter anti-jerárquico, defensa de ideas panteístas, además, sostenían que Dios estaba en todo y en todos a través de la presencia del Espíritu Santo, lo que ocasionó una fusión entre Dios y la criatura. Además, la creencia de que Dios estaba en todos llevó a negar la existencia del pecado y, por lo tanto, llegaron a defender que es innecesario recurrir al auxilio de los sacramentos ya que el hombre no debía someterse a las limitaciones que impone la ley moral. También desconocieron la divinidad de Jesucristo como su acción redentora hacia el pecado original de la Humanidad. Si que defendieron, en cambio, la eternidad de la creación. Una facción, los denominados **begardos y beguinas heréticos** estaban inficionados por el error de los **Hermanos del Libre Espíritu**. A partir del s. XIV se les encuentra como tales bajo diversas denominaciones: *turlupipinos*, *adamitas*, *picardos*, *hombres de la Inteligencia* (Bélgica), etc. Exaltaban la pobreza voluntaria y vivían de limosnas. Eran panteístas quietistas y enseñaban la vuelta a la inocencia paradisiaca y la deificación formal. El alma, hecha Dios, ya no puede pecar; se hace enteramente libre y, como Dios, se eleva por encima de toda ley tanto divina como humana. Predicaban la libertad del espíritu y practicaban la libertad de la carne, profesando igualmente el amor libre. Los begardos fueron expresamente condenados en el concilio de Vienne en 1311. Después de violentas represiones por parte de la Inquisición, sobre todo en Alemania, desaparecieron a finales de la Edad Media.

*fenómeno, cuyos desarrollos habrían visto algunos incluso en la edad moderna*⁷¹⁹. Finalmente se tocaron temas de la *Reforma*, sobre todo los concernientes al perjuicio que arrastraban las exenciones a las autoridades episcopales. Sin embargo los decretos conciliares ya empezaron hablar de una reforma en la cabeza y en sus miembros, tal como deseaba el obispo *Durando de Mende* en su "*De modo generalis concilii celebrandi*", una de las tres proposiciones enviadas⁷²⁰ sobre la celebración del concilio que nos son conocidas, ya que los delegados papales habían indicado a los obispos que trajeran sugerencias escritas para la reforma de la iglesia y el papa había renovado esta petición en la apertura del concilio. Ya se aprecia una resistencia a las reformas, por lo que los textos conciliares serán recogidos en 1308 en un nuevo texto de derecho canónico conocido como "*De las Clementinae*" – el «*Corpus Juris Canonici*»-, que a la postre se convertirán en parte integrante del "*Corpus de derecho canónico*". Como vemos en este último concilio es significativo como empieza a resonar un grito de alarma cada vez más potente: «*reformatio in capite et in membris*» -reforma de la Iglesia en la cabeza y en sus miembros- que seguirá pendiente pero que no se detendrán hasta la consumación del Concilio de Trento.

*En la práctica, todas las quejas de los siglos venideros fueron ya anticipados en estos memorándums: comenzando por las reservas romanas y exenciones, pasando por el socavamiento del poder episcopal, la acumulación de beneficios y la lesión de la obligación de residencia, hasta los daños a nivel inferior: abandono de la obligación de predicar, formación miserable, codicia de dinero, ínfimo nivel espiritual y moral del clero, abusiva aplicación de las penas canónicas hasta el caso de los párrocos, que podían excomulgar a cientos de personas en su parroquia*⁷²¹.

Sólo a modo de visualizar lo que acontece en los periodos inmediatamente posteriores a los estrechos límites trazados por esta tesis, es inevitable comprender que ya hacia el s. XIV, que es precisamente el tiempo situado entre los concilios ecuménicos de *Vienne* en Francia (1311-1312) y el de *Constanza* en Italia (1414-1418), ya se darán muestras progresivas de una fuerte decadencia de la vida y de la espiritualidad litúrgica. Estos hechos no nos debería sorprender si consideramos las desastrosas consecuencias del traslado de la curia pontificia a la Ciudad de Aviñón (1309-1377) y del Cisma de

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 181.

⁷²⁰ Las otras dos son la del obispo de Angers, **Major** en "*Collection des documents inedits sur l'hist. de France. Melanges historiques*"; vol. II, 1877, pp. 471 y ss., y la de **Santiago Deuze**, después papa Juan XXII, publicado por Verlaque, "*Jean XXII*". Paris: 1883; p. 522 y ss.

⁷²¹ *Op. Cit.* SCHATZ, Klaus; p. 117.

Occidente (1378-1417) que afectaría de modo inexcusable e irremediable la ya resquebrajada unidad de la otrora resplandeciente Civilización Cristiana Occidental.

Se produce una separación por algunos considerada como providencial, entre jerarquía y fieles: la primera abocada a una vida mundana, los segundos refugiados en una ardorosa piedad popular.

El carácter de la piedad en general durante esa época revela una particular intensidad de sentimiento, un creciente intimismo, un máximo de pathos. Está la tendencia a querer ver concretamente la hostia santa, por ejemplo, y a experimentar de una manera sensible. Se acentúa la dimensión subjetiva con menoscabo, a veces, de los valores objetivos. Hay una cierta complacencia en acumular, repetir (por ejemplo, las misas), complicar las formas en el arte, en la liturgia o en la piedad popular.

Se manifiesta un nuevo tipo de piedad hacia Cristo Señor: una piedad más realista, más atenta a los detalles históricos de la vida de Jesús, más humana, de tono más intimista. Lo mismo pasa en el terreno de la piedad mariana y, más en general, en el culto a los santos. Advirtamos además que, a partir del siglo XIII, la piedad popular adquiere cada vez más autonomía en relación con la propiamente litúrgica⁷²².

Solo nos queda insistir que los siglos creativos de la civilización medieval debieron su unidad no a la ausencia de contiendas, sino al hecho de que los partidarios de la reforma, que fue el factor dinámico de esta cultura, alcanzó una posición de liderazgo con los que dirigían a la Iglesia. Cuando este delicado equilibrio se rompió, hacia finales del s. XIII, la unidad espiritual y el poder creativo de la civilización medieval inició su declive⁷²³.



Fig. 80. **GRABADO DE UNA BEGUINA**, de “*Des dodes Dantz*”, impreso en Lübeck en 1489.

⁷²² Op. Cit. AUGÉ, Matías: p. 40.

⁷²³ Ver DAWSON, Christopher. *Historia de la Cultura Cristiana*. México: FCE, 2005; pp. 345-364.

I. 4 LOS CONCEPTOS DE SÍMBOLO E ICONOGRAFÍA

I. 4.1 EL SÍMBOLO

El pensamiento simbólico no goza de buena reputación en nuestro tiempo. Eso es un hecho. Pero no es todo, incluso podemos preguntarnos ¿por qué existe una hostilidad más o menos declarada del hombre actual, incluso aún entre los historiadores del arte, los estudiosos de la ciencia de las religiones y tantos otros especialistas del ámbito de la cultura? No me refiero hacia el ámbito de la *semiología*, disciplina que estudia los signos y los símbolos más o menos convencionales, por los cuales se produce comunicación, como sistema, desde la ciencia. Nos referimos estrictamente al *pensamiento simbólico*, como forma esencial de comprensión de realidades más profundas que rebasan nuestro ámbito puramente material. Imbuidos en nuestro propio discurso moderno hemos borrado el sentido de los símbolos, pero no por ello éstos han sido trascendidos. Quizás por ello, las palabras se encuentren despojadas de su sustancia original y el lenguaje se haya empobrecido de su contenido. Probablemente porque esta forma de pensamiento se ha convertido en una forma completamente ajena a la mentalidad contemporánea. Y cómo le es extraña, obviamente desconfía de lo que no conoce.

Y como nuestra época moderna, que ha depositado su confianza en la razón, donde la naturaleza simplemente es entendida por medio de lo abstracto, de lo cuantitativo y es conocida por medio de la manipulación, el experimento y de la abstracción matemática, donde el pensamiento debe ser capaz de fundar por sí mismo la validez de lo que afirma y donde, además, no reconoce mayores aportes externos a él mismo, donde Dios no cabe, o simplemente queda reducido a mero hecho social, pues la *Modernidad* impuso su paradigma, y esto significa que conocerá dudando, poniendo en cuestión sus propias certezas, que es lo mismo que la sabiduría de la incertidumbre, fundamentalmente escéptica y crítica, y con un decidido carácter secular de sus principios de legitimidad, donde la tolerancia y pluralismo son los principios de convivencia social. Las verdades metafísicas o de orden trascendente, son simplemente suprimidas, pues no son medibles, cuantificables o reproducibles empíricamente, así la noción de verdad queda rebajada a una elemental representación de la realidad sensible, se identifica con

lo útil, lo que equivale simplemente a suprimirla. Lo cual tampoco reviste una seria gravedad en una sociedad cuyas aspiraciones principales son sólo materiales y sentimentales, alimentadas por apetitos, deseos y angustias. *“La civilización moderna emerge en la historia como una verdadera anomalía: es la única de todas las conocidas hasta la fecha, que se ha desarrollado en un sentido puramente material, la única asimismo que no se apoya en un principio de orden superior. Su desarrollo se ha visto acompañado, desde hace varios siglos y de modo cada vez más patente, de una regresión intelectual que dicho desarrollo no es capaz de compensar”*⁷²⁵. Las realidades suprahumanas, las intuiciones intelectuales, las revelaciones de sentido, quedan confinadas al estrecho ámbito de aquellos que cultivan la especulación metafísica y el pensamiento tradicional. Cierta religiosidad misma en Occidente queda como una estructura de ritos y costumbres, formas vacías de lo sustancial, que sólo unos pocos son capaces de vivenciar y profundizar. El largo transitar de la civilización Occidental, hizo que algunos elementos claves que otorgaban sentido, fuesen deliberadamente olvidados, oscurecidos o suplantados con sucedáneos, y ésta siguiera su decurso casi por inercia.

*Hoy los occidentales estamos enfrentando una aguda crisis. Se trata de una crisis en el nivel más profundo de nuestro ser: en sus dimensiones espirituales. El alma occidental se ha ido vaciando progresivamente, generando una sensación de honda alienación. Nuestro propio mundo se nos muestra cada vez más pobre en su capacidad de proporcionarnos el sentido de vida que requerimos para conducirnos y establecer modalidades de convivencia que nos resulten a todos satisfactorias. Nuestras tradiciones nos dan la impresión de haberse secado y de ser incapaces de entregarnos el alimento espiritual que requerimos para conferirle a la vida un sentido de plenitud*⁷²⁶.

En base a esta somera descripción, ya podemos intuir dos tipos de reductos supervivientes donde se conservan –al menos potencialmente- estas especies de reservas privilegiadas del *pensamiento simbólico*: el *arte* y la *religión*, y no por simple coyuntura o curiosidad, son los núcleos conceptuales de nuestra tesis. Pero no nos apresuremos ni nos engañemos, sino que vamos por partes. Como auténtica hija de su época, en general, la *religión* cristiana hoy no es esencialmente distinta de los fenómenos de la modernidad que acabamos de describir. En vez de que la religión genere un orden social, es ahora ésta la que forma parte de uno de los tantos hechos del tejido social. No

⁷²⁵ GUÉNON, René. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1995; p. 13.

⁷²⁶ ECHEVERRÍA, Rafael. *Raíces de Sentido: Sobre egipcios, Griegos, Judíos y Cristianos*. Santiago de Chile J.C. Sáez, 2007, pp. 14-15.

olvidemos que todas las grandes culturas nacieron de un profundo acontecimiento espiritual en apariencia insignificante, pero que fueron capaces de plasmar a toda una civilización⁷²⁷. Por lo que su reducción a un mero elemento constitutivo más de la trama social sería, por ejemplo, absolutamente incomprensible a un musulmán o hindú que no puede siquiera concebir un orden social que no emane de un principio tradicional de carácter trascendente. Así lo sería también para un hombre occidental de la Edad Media. Incluso el que se cree profundamente religioso, en la mayoría de los casos, no tiene más que una anquilosada idea de lo que es la religión. Ésta ejerce apenas, en el mejor de los casos, algún nimio influjo sobre el modo de pensar, de actuar, de ser. Es como una celda reclusa y apartada del resto de su existencia. De hecho en la práctica, creyentes y no creyentes se comportan del mismo modo.

La afirmación de la existencia de lo Sobrenatural no tiene más que un valor puramente teórico, quedándose en la epidermis y no traspasando al interior. Es más, en general observamos la religión como un mero asunto de corte sentimental y no posee gravedad intelectual alguna, reduciéndola a prácticas piadosas, a una moral y al seguimiento de ciertos ritos. Confinamos el valor de la doctrina, base esencial, y no somos capaces de plasmar un nuevo orden social, pues no sabemos comprender el mundo y los misterios inescrutables del cosmos ni el sentido de la existencia a la luz de la Revelación. Un hecho representativo de la condición del espíritu moderno lo podemos constatar en el protestantismo, que acabó por reducirse a un simple moralismo, a raíz de racionalizarlo tanto. El catolicismo tampoco está exento de este peligro reduccionista.

En el *arte* algo no menos grave a ocurrido, desde el abuso de las alegorías que observamos en los últimos manuales litúrgicos, pasando por un arte que se declaró profundamente alegórico en el primer Renacimiento, hasta pasar por las escuelas simbolista y prerrafaelista, podemos observar a lo largo del tiempo como el *pensamiento simbólico* fue degenerando progresivamente, hasta hacerse absurdamente convencional y

⁷²⁷ Sin el propósito de querer hacer una apología ni una exhortación de ningún tipo, no podemos refutar el hecho histórico de que todas las grandes culturas nacen así, de un acontecimiento espiritual profundo, en apariencia insignificante. Recuérdese solamente el nacimiento del Judaísmo en el episodio donde Dios le promete una tierra y una descendencia al patriarca *Abraham* o el episodio de la zarza ardiendo en el monte Sinaí, en el cual *Moisés* va a sellar una promesa perfecta e inquebrantable con «JHVH». O recordemos el nacimiento del Cristianismo en torno a unas palabras pronunciadas por Jesús en una cena en una mesa a un grupo íntimo de seguidores: “*Haced esto en memoria mía*”, no menos significativas son el surgimiento del Islam en torno a las revelaciones que recibe *Mahoma* en el desierto. Podríamos seguir con el joven *Siddharta Gautama*, *Lao Tsé*, *Confucio*...

arbitrario. Por lo demás eran meramente *aplicados* a las obras de arte y no sustancialmente *implicados* en ellas, como habíamos referido anteriormente. Si estos se volvieron con el tiempo, cada vez más herméticos, antojadizos o prosaicos, entendemos entonces que el erudito les restara importancia en el campo de los estudios humanistas. De pronto, y sin darnos cuenta, habíamos cortado el vínculo que nos permitía sintonizar o percibir realidades y enseñanzas de orden superior. El mundo lo hicimos prosaico, el pensamiento cartesiano impuso una forma de comprensión que aprendió a conocer dudando, que se formuló discursivamente, lógicamente, linealmente, analíticamente. Olvidamos a conocer admirando, dejamos de lado el asombro, y con ello otras formas de pensamiento como el analógico, el intuitivo, el simbólico, el sintético. En verdad dejamos cojo al verdadero intelecto superior y hoy nos debatimos entre dos corrientes no sólo contradictorias entre sí, como son el racionalismo y el sentimentalismo, sino que también opuestas al auténtico intelecto. Sólo un sencillo ejemplo basta, nos propone *René Guenón*, para corroborar lo que afirmamos: en la baja Edad Media, la *Summa Theologica* de santo *Tomás de Aquino* era un manual de los estudiantes que asistían a la Universidad, ya sea en la *Sorbona*, *Bolonia*, *Oxford* o *Salamanca*, preguntamos ¿Dónde están hoy los estudiantes capaces de asimilarla y profundizar en ella?⁷²⁸

Confundimos la auténtica intelectualidad con racionalismo, sustituimos la enseñanza doctrinal por unas vagas consideraciones morales y sentimentales. En la esfera religiosa se hace perentorio restaurar la intelectualidad, y ésta pasa por restaurar la enseñanza doctrinal y el sentido de la tradición. “*Es hora ya de mostrar que la religión es algo distinto a un asunto de devoción sentimental, algo distinto a unos preceptos morales o consuelo para uso de espíritus quebrantados por el sufrimiento, que puede hallarse en ella el «sólido alimento» del que habla san Pablo en la Epístola a los Hebreos*” (Heb.5, 11-14).⁷²⁹

Con esta declaración podemos ahora entrar en tierra derecha, pues hasta ahora poco y nada hemos dicho de los símbolos. Entonces ¿Qué tiene que ver todo lo expuesto anteriormente con el simbolismo? Es muy sencillo, el simbolismo es precisamente el medio más adecuado para la educación y transmisión de las verdades fundamentales y enseñanzas doctrinales de orden tradicional, de orden superior, religiosas y metafísicas,

⁷²⁸ Cfr.. *Op. Cit.* GUÉNON, René, p. 13.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 15.

por cuanto es esencial la restitución de estos valores tradicionales y de todos los alcances intelectuales del símbolo.

*El simbolismo se nos muestra como un modo especialmente adaptado a las exigencias de la naturaleza humana, la cual no es simplemente intelectual, sino más bien muestra su necesidad de una base sensible para elevarse hacia esferas más altas. Es necesario tomar el compuesto humano en su totalidad, uno y múltiple a la vez dentro de su complejidad real.*⁷³⁰

Los semiólogos han estudiado que toda expresión del pensamiento se traduce en formulaciones en base a signos y símbolos, el lenguaje no escapa a ello, de hecho todos sus orígenes nos revelan un carácter ideográfico. Pero nuestra lengua derivó a una expresión enteramente abstracta, su alfabeto; que configura, además de una verbalización, una forma de pensamiento lineal, analítica y discursiva, análoga a la razón humana del cual es su modo de expresión⁷³¹. Y siendo francos, sabemos que la simple verbalización se muestra torpe e ineficiente para acceder a ciertos valores no objetivos y más al operar sobre realidades absolutas: la belleza, el espíritu, la divinidad...

⁷³⁰ *Ibid.*, p.17.

⁷³¹ Es preciso indicar que nuestro estudio sobre el lenguaje simbolista del arte sagrado no estudiará tanto la configuración del símbolo dentro de la disciplina semiótica, pues no nos interesa analizar tanto el signo en sí y su teoría, como el analizar el poder de religar lo alto con lo bajo, lo divino con lo humano. Además la gran mayoría de los semiólogos, al partir de un sistema racional de comprensión, reducen el símbolo a un sistema convencional, con lo cual se merma vitalmente el valor antropológico de éste y su alcance espiritual. Para nosotros un símbolo esencial es algo más allá que un mero signo intensificado o de mayor profundización, o con mayores connotaciones que un signo, sino que su alcance es tal, que rebasa los límites convenidos y aceptados comúnmente. Por lo mismo creemos que el enfoque antropológico es el más adecuado, y trabajaremos con autores vinculados a esa línea de pensamiento. No obstante haremos una apretada síntesis del recorrido que ha seguido la semiótica convencional a fin de delimitar su acción disciplinar: La semiología es la ciencia o disciplina que estudia todos los signos que formen lenguajes o sistemas. La comunicación entonces moviliza estos sistemas de signos que significan al interior de un código. La semiología comenzó estudiando los signos lingüísticos porque se pensaba que el código articulado tenía una supremacía sobre los otros. El signo es identificado para luego otorgar un significado. Los signos han recibido numerosas clasificaciones dependiendo de sus autores o escuelas, por ejemplo en naturales y artificiales. Existen diversas escuelas desde la Antigüedad Pragmatistas, estructuralistas, formalistas, escuela norteamericana, anglosajona, escuela de París, de Moscú, de Praga... Los primeros estudios del signo se centran en el signo lingüístico a través de la gramática y la retórica (los sofistas). Platón establece también una teoría del lenguaje que aparece descrita en el *Crátilo* que trata de la ontología del lenguaje, principalmente de los nombres (desde el mundo de las ideas). Aristóteles expone una teoría artificialista del lenguaje: el signo lingüístico (*Symbolon*) es totalmente arbitrario, cultural, no natural. Se establece con el objeto una relación de imposición artificial, consecuencia de la convención humana. El signo lingüístico es el instrumento de la comunicación en sociedad. Estas teorías filosóficas-lingüísticas influirán en concepciones posteriores, sobre todo en la teoría estructuralista de Ferdinand de Saussure, Lingüista Suizo (1857 – 1913), Román Jakobson (1929), Charles Sanders Peirce, estadounidense (1839-1914). Umberto Eco (1932) y Roland Barthes son considerados seguidores de una escuela estructuralista fundada por Saussure, proponen conjugar elementos de la línea de Peirce y Saussure.

*Pretender aprehender mediante la palabra todo lo que excede la experiencia humana más tangible es comparable al esfuerzo de quien se empeña en tomar sopa empleando un tenedor. ¿Es la sopa mala? ¿Es malo el tenedor? Nada de eso. Sencillamente no se adecuan el uno al otro*⁷³².

Ahora, si bien entre el uso de las palabras o del lenguaje verbal y la utilización de símbolos figurativos no debe existir oposición ninguna, ambas expresiones son mutuamente solidarias y de hecho son intercambiables, si debemos entender que son dos formas distintas de transmisión de conocimiento de la realidad. La razón humana se sirve del lenguaje verbalizado o escrito, pues es su forma de expresión natural, su herramienta específica, ya que sigue una forma lineal, discursiva, sucesiva. El lenguaje simbólico en cambio, es esencialmente sintético, toda la realidad se manifiesta de modo integral, simultáneo. Análogo sería el caso de cómo observamos un pintura a una escultura, la primera es simultánea, mientras la segunda es sucesiva, debemos recorrerla en torno para tener la visión del todo. Esta capacidad del símbolo de ser sintético y por tanto, de captar la realidad de modo intuitivo, y no estamos hablando de la mera intuición sensible, relegado por la ciencia a un modo de conocimiento inferior, sino que hablamos de la intuición intelectual, que se ubica por encima de la razón, por el mero hecho de ser una facultad más elevada del entendimiento, por tanto más abarcante y de mayor alcance.

El hombre vive y se mueve en una realidad más amplia que la que viven las otras especies de nuestro mundo, es decir, accedemos a una nueva dimensión de la realidad, somos más que estímulo y reacción, tenemos la interface de nuestro pensamiento, que hace que retarde nuestra respuesta al medio. A este complejo proceso de pensamiento Cassirer lo designa como *sistema simbólico* y esta realidad que excede el universo físico lo denomina nuestro *universo simbólico*: “el lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diferentes hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana”⁷³³. La realidad queda entonces mediatizada por esta actividad simbólica.

Porque junto al lenguaje conceptual tenemos un lenguaje emotivo; junto al lenguaje lógico o científico el lenguaje de la imaginación poética. Primariamente, el lenguaje no expresa pensamientos o ideas, sino sentimientos y emociones. Y una religión dentro de los límites de la pura razón, tal como fue concebida y desarrollada por

⁷³² REVILLA, Federico. *Fundamentos antropológicos de la simbología*. Madrid: Cátedra, 2007, p. 13.

⁷³³ CASSIRER, Ernst. *Antropología Filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 47.

*Kant, no es más que pura abstracción. No nos suministra sino la forma ideal, la sombra de lo que es una vida religiosa genuina y concreta*⁷³⁴.

De allí que Cassirer designe al hombre como *animal simbólico*, anteponiéndolo al gastado concepto del hombre como animal racional; puesto que su sistema psíquico le permite transformar las sensaciones, reflejos y acontecimientos del mundo en hechos significativos, emotivos y plenos de sentido; y por tanto, la actividad simbólica se constituye como el rasgo específico esencial de la conciencia humana. Es decir, podemos afirmar entonces, que el pensamiento simbólico es consustancial al hombre. Lamentablemente el triunfo del racionalismo dado con Descartes en el siglo XVII, hará que esa forma de pensamiento sea sólo un vestigio en las postrimerías del siglo XVIII. Ese hombre había depositado toda su confianza en la diosa razón, generando con ello un nuevo paradigma, una nueva forma de ver y comprender la realidad. Había cercenado el entendimiento que le permitía vincular toda la realidad, immanente y trascendente, había cortado el vínculo que lo unía a la columna vertebral que dotaba de sentido al todo. El lenguaje quedó vaciado de contenido, usaba conceptos pero ignoraba su valor, clasificaba las ideas, pero no penetraban la profundidad del alma, quedándose en la superficie. El hombre se convirtió en un experto en coleccionar llaves, pero se quedó sin abrir las puertas⁷³⁵.

No obstante, el sustrato simbólico ha permanecido y el hombre aún necesita dar una forma perceptible a lo que es de suyo, imperceptible. Este proceso de simbolización se producirá en un tejido misterioso ya que la realidad simbolizada, el *tertium quid*, siempre tiene algo de inaprehensible, ya que nos entrega una respuesta frente a las fuerzas incomprensibles del cosmos, de la vida y de la muerte. Para esa realidad la palabra no basta, y por ello surgen los símbolos, que no reemplazan a la palabra, sino que llegan más lejos, más altos y más profundos. Tales son sus dinámicas proyectivas que son capaces de llevarnos a una gran distancia de lo inmediato. Es así que el simbolismo sintético *“abre posibilidades de comprensión realmente ilimitadas, mientras que el lenguaje, más estático y definido en sus significados, impone siempre al entendimiento límites más o menos estrechos”*⁷³⁶.

⁷³⁴ *Ibíd.*, pp. 48-49.

⁷³⁵ Cfr. DAVY, Marie-Madeleine. *Iniciación a la simbología románica*. Madrid, Akal, 2007, p. 13.

⁷³⁶ *Op. Cit.*, GUENÓN, René, p. 18.

Una vez aclarados estos temas no menores, estamos en condiciones de definir adecuadamente el concepto de símbolo. Etimológicamente el término griego *sýmbolon* *συμβολον*, viene de *syn*, *συν*, «con», «junto con» y *bállein*, *βαλλειν*, «colocar», significa algo así como «arrojar conjuntamente» juntar, reunir distintas partes de una acción conjunta. En general, *sym-bállein* designa la acción conjunta de reunir cosas diversas, pero es un término relativamente tardío. Los griegos emplearon primero para el mito-simbólico el término *hypónoia*, *ηυπονοια*, «pensamiento subyacente» y luego *allegoría*, *αλληγορια*, «decir de otra manera» y por fin en la época de *Plutarco*, *symbolum*, y varios otros términos. Más tarde en el Renacimiento el símbolo fue llamado *jeroglifo* por considerar éste el símbolo primordial humano⁷³⁷.

En los comienzos del Medioevo los términos símbolo y alegoría ya se diferencian. En el caso de las *Etimologías* de *Isidoro de Sevilla*, ambos términos son precisados. La alegoría sería extraña al lenguaje de uso corriente, y se le llama *alieniloquium*, pues otros son los sonidos y sentidos que conviene captar. En cuanto al símbolo, *Isidoro de Sevilla* (556-636) interpreta su etimología y lo define como un signo que da acceso a un conocimiento⁷³⁸. Para *Escoto Erígena* (810-877), el símbolo sería un signo sensible que ofrece semejanzas con las realidades inmateriales. Estas semejanzas pueden ser puras o confusas. Las puras serían exactas, y las confusas estarían plagadas de diferencias⁷³⁹. *Hugo de San Víctor* (1096-1141) afirmaba que «símbolo es la comparación por relación de las cosas visibles para demostración de algo invisible»⁷⁴⁰. Por lo tanto para la escuela de San Víctor, el símbolo era la representación de una idea de lo desconocido mediante una imagen sensible conocida. El principio clave del simbolismo estaría dado entonces, en la relación que se establece por analogía⁷⁴¹ o correspondencia entre la idea y la imagen, entre lo visible y lo invisible, entre la naturaleza y el espíritu:

Esto presupone un orden de correspondencias y armonía universal. Todo se relaciona en la realidad, todos los objetos materiales y espirituales, se

⁷³⁷ CAMARERO BENITO, Antonio. *Misterio, Mito, Símbolo, Revelación Razón*. Argentina, Bonum, 1997, p. 43.

⁷³⁸ DE SEVILLA, Isidoro. *Etymologiarum*, VI, 19, 57, y I, 32, 22. Oxford, Lindsay, 1911. También Cfr. DAVY, Marie-Madeleine. Op. Cit., p. 85.

⁷³⁹ ERÍGENA, Juan Escoto. *Expositiones super Hierarchiam caelestem*, P. L. 122, c.132. Cfr. Ibíd., p. 85.

⁷⁴⁰ SAN VÍCTOR, Hugo de. *Soliloquium de Arrha animae*. Migne, P.L., t. 176.

⁷⁴¹ **Analogía:** de aná, *ανα*, hacia arriba y lógos, *λογος*, expresión, pensamiento y lenguaje por semejanza de relaciones entre propiedades de objetos conocidos y desconocidos, en proporción o calidad; actualmente en la lógica formal, la lógica analógica completa la posibilidad de capacidad de conocimiento de la lógica de identidad en el plano transracional. Cfr. CAMARERO Antonio, Op. Cit. p. 45.

corresponden de alguna manera en una «simpatía universal». Así el símbolo integra lo manifiesto con lo desconocido misterioso. Su función hace posible «llegar a la realidad total de otra manera cerrada y abrir la mente humana para ello, de otra manera inaccesible»⁷⁴².

El símbolo al participar del entendimiento, y por tanto integrar el pensamiento con los sentimientos humanos, además de su capacidad de operar en forma colectiva, para llegar a establecer los últimos fines y los orígenes primordiales, se convertirá en el vehículo privilegiado para abrir el camino a lo suprahumano y llegar a intuiciones esenciales, abarcando de ese modo, la realidad de modo integral y armónico, y mediante la fe y el sistema de creencias, llegar a sentir la certidumbre plena.

El hombre ansía la Verdad, a la que por sí no llegará nunca. Es metalógica, extrarracional y la podrá intuir con la imaginación metafórica del arte y solamente tendrá certeza por propia Revelación divina para llegar a ella en el futuro eterno. El hombre debe sentir la verdad, vivirla para conocerla y no sólo pensarla con el intelecto, sino con el corazón, con todas sus facultades, tanto a las cosas como a las personas⁷⁴³.

El símbolo le da entonces al hombre la posibilidad de acceder a las últimas realidades plenas de sentido, sin mediar explicaciones racionales abstractas; pues en definitiva, sólo el símbolo es capaz de evocar la realidad superior de lo desconocido, realidad que es inaccesible a la razón autónoma. Es necesario aclarar que por lo mismo la comprensión del símbolo nunca es restringida, pues éste trabaja con analogías y correspondencias, por lo que el símbolo es polivalente, inagotable y aproximativo, siendo muy comunes los deslizamientos semánticos, soportando resimbolizaciones, reactualizaciones y otros procesos, pues los símbolos tienen la piel extraordinariamente dura, un impresionante poder de camuflaje, y pues como nacieron con el hombre, sólo se irán con él⁷⁴⁴. Por tanto el *Símbolo* desempeña esencialmente una función cognoscitiva que no puede ser substituida por otra forma de conocimiento. Ésta siempre presupondrá tres elementos:

1. Un Objeto material
2. La Mente humana
3. Un *Tertium quid*, esto es, una realidad simbolizada.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 45.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁴⁴ Para ver una posible clasificación antropológica de los símbolos y sus procesos sugerimos ver a REVILLA, Federico. **Fundamentos antropológicos de la simbología**. Madrid: Cátedra, 2007, pp. 31-51.

El Símbolo será entonces siempre, necesariamente un *objeto sensible*, pero cuya propiedad específica residirá en que nos *permitirá descubrir otra realidad distinta del objeto material* y nos remitirá a un significado de una idea más allá de la lógica, y nos remitirá al mundo de la naturaleza, de lo onírico, de lo cósmico, de lo poético, de lo sagrado, del proceso de la vida entera y en su fondo de la realidad total. El Símbolo, pues, no será sólo un mero reflejo que prolongue la realidad objetiva, sino que *revelará algo más profundo, más alto, más ancho*: en lugar de cerrarnos dentro de los límites visibles de su materialidad concreta, nos abrirá siempre hacia un plus de otro universo de sentido de carácter espiritual. Un objeto cualquiera accederá a la categoría simbólica, en tanto y cuanto sea capaz de *desencadenar ese dinamismo proyectivo*. A los símbolos sólo es posible aproximarse de modo intuitivo, es una actividad creadora inconsciente, una posibilidad poética, derivada de las necesidades del espíritu humano. Su enorme riqueza radica en su apertura hacia el mundo. *Mircea Eliade* ha informado que el estudio profundo de las religiones lleva inevitablemente al pensamiento simbólico, y afirma que puede intentarse una renovación espiritual del hombre moderno por medio de las imágenes simbólicas, aún cuando estén gastadas, “*pues el simbolismo desempeña un papel considerable en la vida religiosa de la humanidad; gracias a los símbolos, el mundo se hace «transparente», susceptible de «mostrar» la trascendencia*”⁷⁴⁵.

Este sustrato simbólico inconsciente que se conserva en la psique y que se transmite como herencia psicológica común de la humanidad, *Jung* lo denominó «*inconsciente colectivo*»⁷⁴⁶, puede explicar las supervivencias de mitos y símbolos en esa mentalidad inconsciente del hombre moderno. Y un concepto muy relevante para la trascendencia artística del Medioevo será el de «*arquetipo*», que sería la tendencia a formar representaciones de un motivo, que se manifiestan de modo fantástico, revelando su presencia por medio de imágenes simbólicas. Esos arquetipos poseen una energía propia que influyen y caracterizan épocas y naciones completas. El hombre necesita ideas y convicciones generales que le otorguen sentido a su existencia y le permitan descubrir su lugar en el cosmos, incluso puede soportar adversidades increíbles cuando está convencido de que sirven para algo. Precisamente la misión de los símbolos religiosos del

⁷⁴⁵ ELIADE, Mircea. *Lo Sagrado y lo Profano*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998, p. 97.

⁷⁴⁶ Ver JUNG, Carl Gustav. *Simbología del Espíritu*. México: Fondo Cultura Económica. 1962, y *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Trotta, 1969.

Medioevo, era darle profundo sentido a la vida humana⁷⁴⁷. El hombre, creado a *imagen y semejanza de Dios*⁷⁴⁸ apunta precisamente al privilegio del hombre como el símbolo de la suma de todos los atributos, es decir, de la Naturaleza divina en su Totalidad, la *esencia*, mientras que el resto de la creaturas de la naturaleza toma sólo algún aspecto de Aquella:

*Tomados juntos, todos estos símbolos constituyen el gran mundo exterior, el macrocosmos, cuyo centro es el hombre, como representante de Dios en la tierra; y ese centro mismo es un mundo pequeño, un microcosmos, análogo punto por punto al macrocosmos, que constituye, como él, una imagen total del Arquetipo*⁷⁴⁹.

Así, la forma simbólica no sólo llega más lejos, sino que también a más personas, pues según las propias capacidades intelectuales de sus interlocutores, llegarán a comprender más profundo o más completo las verdades expresadas por ella, pero si bien los símbolos son necesarios, no son en absoluto imprescindibles, de hecho gran parte de la sociedad contemporánea ha sobrevivido sin ellos. Pero esto lo podemos afirmar desde nuestra propia naturaleza humana. Pero ¿qué si se demuestra que el simbolismo tiene un fundamento mismo en la naturaleza de los seres y de las cosas, y si éstos, no son sino una exteriorización de la Voluntad Divina? ¿Qué si el simbolismo esencial tiene un origen no humano? ¿Qué si su origen se halla más alto y más lejos que la humanidad? Aquí llegamos a un punto central para poder abordar el pensamiento simbólico del hombre medieval del siglo XII y XIII, y en el que la ciencia semiológica no puede acceder.

*El Verbo, el Logos, es a la vez pensamiento y palabra. En sí ese el intelecto divino, que es el «lugar de los posibles». Con relación a nosotros, se manifiesta y se expresa por la creación, en la que se realizan de hecho algunos de esos posibles que, en cuanto a esencias, están contenidos en él desde la eternidad. La creación que es obra del Verbo, es, por lo mismo, su manifestación, su afirmación externa y, por ello, el mundo es como el lenguaje divino para los que saben comprenderlo*⁷⁵⁰.

Pues “en el principio era el Verbo” y si el Verbo es pensamiento y palabra, y “todo se hizo por Él y sin Él no se hizo nada”⁷⁵¹; y si el mundo es el efecto de la *Palabra Divina* pronunciada en el origen de los tiempos, entonces ¿no podemos entender la creación entera como un símbolo de la realidad sobrenatural? Acaso todo lo que es, al tener su

⁷⁴⁷ SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*. Madrid: Encuentro, 1994, pp. 21-23.

⁷⁴⁸ Gén.1, 27

⁷⁴⁹ LINGS, Martin. *Símbolo y Arquetipo: estudio del significado de la existencia*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2006, p. 10.

⁷⁵⁰ Op. Cit., GUENÓN, René, p. 19.

⁷⁵¹ Jn1, 1-2.

origen en el *Intelecto Divino*, ¿no traduce o representa ese origen a su modo y según su orden de existencia? *“Así, de un orden a otro, todas las cosas se concatenan y corresponden para concurrir a la armonía universal y total, que es como el reflejo de la misma unidad divina”*⁷⁵². Esta ley de correspondencia es en definitiva el fundamento del origen sagrado del simbolismo, y por eso jerárquicamente se vinculan realidades de orden inferior para simbolizar realidades de orden superior, donde se da la razón de ser de su auténtica plenitud, así lo inferior, la materia, el mundo sensible, lo natural; simboliza lo superior, la realidad suprahumana, sobrenatural, suprasensible. De este modo íntegramente el orden natural puede simbolizar el orden divino. Además si consideramos al hombre *creado como imagen y semejanza de Dios* que ya hemos hablado, ¿no es legítimo pensar que él también es un símbolo de Dios? Es más, si consideramos a la naturaleza como un símbolo de lo Sobrenatural, lo cual era un presupuesto absolutamente normal en el Medioevo -pensamos en la escuela franciscana y en san Buenaventura en particular-, incluso el pensamiento tomista en la *Alta Escolástica* en que se fundamentaba, en una forma de conocimiento analógico, que a través del conocimiento de las creaturas era posible llegar al conocimiento de Dios, o las mismas pruebas de la existencia de Dios ¿no es un modo de expresión simbólico basado en la correspondencia del orden natural con el sobrenatural? ¿No es la naturaleza un modo de elevarnos a la realidad divina que es el rol esencial que le hemos reconocido al simbolismo? Así como el Verbo se expresa en la creación, el pensamiento se expresa en formas, que lo velan y lo revelan al mismo tiempo.

*¿No se ve, en esta incorporación simbólica de la tradición «no humana», una especie de imagen anticipada, de «prefiguración» en la encarnación del Verbo? ¿Y ello no permite también percibir, en cierta medida, la misteriosa relación existente entre la creación y la encarnación que la culmina?»*⁷⁵³

Todavía podemos afirmar que *“la diferencia entre los hombres se reduce a ésta: presencia o ausencia de la experiencia espiritual”*⁷⁵⁴. Y es, precisamente, la afirmación de los símbolos lo que estimula la experiencia espiritual del hombre medieval. Por ello el núcleo esencial de lo que hemos estado hablando es, simplemente, comprender la importancia dada a la experiencia espiritual por el hombre del Medioevo, pues ella está íntimamente alimentada, manifestada y reflejada en los símbolos; pues son éstos,

⁷⁵² Op. Cit. GUENÓN, René, p. 19.

⁷⁵³ Ibíd., p. 20.

⁷⁵⁴ Op. Cit., DAVY, Marie-Madeleine. p. 9.

precisamente, los que desencadenan y animan esta experiencia trascendente. Por ello el hombre alimentado e instruido por los símbolos, recurre a ellos para poder dar cuenta de una experiencia que es inefable. Esto implica que el conocimiento profundo y misterioso que se revela en ellos suscita un estado de consciencia particular. También exige adquirirlo en procesos personales que no son simultáneos, sino sucesivos, a modo de una verdadera peregrinación espiritual, donde el hombre penetra en otro ritmo, ingresa a otro plano de realidad, *“así el símbolo se convierte en el alfa y omega de la experiencia espiritual... Ya no sólo es lenguaje, se convierte en verbo, transformando una tierra de sombra en una tierra de luz, es decir, en una tierra transfigurada”*⁷⁵⁵. Así el hombre queda orientado, encuentra su auténtico yo y se encauza a su viaje de liberación que no es sino hacia Dios. Y tal como nos afirma el profesor Martin Lings:

Para ver que el simbolismo es inseparable de la religión, basta recordar que la palabra religión indica el re-establecimiento de una ligazón con el Arquetipo supremo, y para eso hay que recurrir a un símbolo.[...]

Aunque el Santo, estrictamente hablando, no necesita los ritos prescritos por una religión, no puede menos que regocijarse en ellos y ser su más ejemplar ejecutante. En cuanto al hombre caído, dado que dichos ritos constituyen la respuesta del Cielo a su inalada situación, le resultan más necesarios que cualquier otra cosa. [...]

*Dado que un rito se ejecuta siempre en atención a Dios, equivale a una nueva representación de la conexión entre el símbolo (en este caso el hombre) y el Arquetipo supremo, un resonar de este vínculo nunca roto pero dormido, que necesita de la repetición constante de esos actos resonantes para sacarlo, de una vez por todas, del sueño a la vigilia*⁷⁵⁶.

Sin embargo – y para ir concluyendo esta parte-, es necesario reconocer que dado que hoy vivimos sumergidos en una cultura sustancialmente profana, una esfera estrecha y convencional cuya particularidad esencial es la inexistencia y/o abandono de lo sagrado, *“este tema se confina, se niega o en el mejor de los casos se vulgariza intentando reducirlo a lo filosófico o a lo moral”*⁷⁵⁷.

No obstante, el símbolo al ser un modo de pensamiento tradicional que va transmitiendo un conocimiento y una sabiduría ancestral viva e ininterrumpida, posibilita que esta Sabiduría transferida a lo largo de las generaciones se conserve en el tiempo a

⁷⁵⁵ Ibid., p. 9.

⁷⁵⁶ Op. Cit. LINGS, Martin, pp.16-17.

⁷⁵⁷ VELA DEL CAMPO, Pedro. *“René Guénon y la doctrina Metafísica”* en PARRA, Jaime D. *La Simbología: Grandes figuras de la ciencia de los símbolos*. España. Montesinos, 2001, p. 157.

través de un lenguaje simbólico no convencional, esto es, no establecido por el hombre de forma arbitraria, pues tiene un origen trascendente que no es humano, sino supra-humano. De este modo el citado René Guénon afirma que el *símbolo sagrado* es *analógico*, *sintético* y *polisémico*, particularidades ineludibles a la hora de establecer el modelo de transmisión de un conocimiento que supera, a la vez que contiene, el ámbito meramente racional, analítico y distintivo; por tanto el símbolo: sagrado:

1. Es ANALÓGICO, porque establece una comunicación directa y proporcional entre los diversos planos de la Manifestación universal, relacionando el microcosmos como reflejo o sombra del macrocosmos.
2. Es SINTÉTICO, porque el conocimiento al que da acceso abarca la realidad del todo, entendido integralmente y no como la mera suma de sus partes, importando las unidades de sentido que permite proporcionarnos.
3. Es POLISÉMICO, porque admite múltiples horizontes de lectura, cada vez más profundos, dada su asombrosa capacidad para articular una gran variedad de significados⁷⁵⁸.

Así de este modo, el símbolo sería la representación sensible de una idea -en el sentido platónico del término-, y tendría su fundamento en la naturaleza misma de los seres y de las cosas: *“Por eso, la naturaleza entera es un símbolo, un lenguaje divino inteligible para aquellos que saben y quieren saber comprenderlo”*⁷⁵⁹. Por ello debemos entender el símbolo en so condición de sustento o fundamento para acceder a estas verdades de orden espiritual, pero entendiendo que en este juego de sutilezas que presenta el símbolo, se va simultánea o sucesivamente ocultando y manifestando esas ventanas hacia el absoluto: *“El símbolo como tal ni explica ni es un fin en sí mismo, es un simple medio, un auxilio que sirve de soporte para elevarse, mediante la meditación en él, al conocimiento de las verdades metafísicas, revelando y velando simultáneamente la realidad”*⁷⁶⁰.

De aquí puede deducirse la importancia central del símbolo en los *Mitos*, pues éstos, lejos de contarnos un hecho legendario o portentoso, que hoy podríamos poner en duda su veracidad, son justamente modos de manifestársenos ciertas unidades de

⁷⁵⁸ Cfr. Op. Cit. VELA DEL CAMPO, Pedro., pp. 158-160.

⁷⁵⁹ Ibid., p.160.

⁷⁶⁰ Ibid., p. 160.

sentido de cómo las cosas, personas o hechos se vinieron a presencia, por tanto, *“los Mitos, en relación con el origen primordial del ser humano, se pueden considerar como la expresión narrativa del símbolo, y son textos revelados que, a modo de parábolas o leyendas, cuentan, a la vez que ocultan la Realidad”*⁷⁶¹, con lo que se define una última propiedad del símbolo, y es esa que tiene que ver con su capacidad de comunicación no literal, que siempre exige un mayor esfuerzo a fin de descifrar los distintos plano de significados con los que la Realidad eterna se nos quiere manifestar, así

Esta idea de silencio relativa a algo cuya esencia no se puede expresar con palabras es el fundamento de todo simbolismo sagrado, que más que definir, sugiere por correspondencias analógicas.

*El símbolo, como lenguaje sagrado por excelencia, apela a una facultad cognoscitiva superior a la razón, a la que Guénon denomina «intuición intelectual». Su propio nombre nos evoca su característica principal: una lectura interior, directa e inmediata de la Realidad, una instantánea global derivada de la identificación entre sujeto conocedor y objeto conocido»*⁷⁶².

Todo hombre -y con mayor razón el hombre medieval-, se daba cuenta de que la vida estaba entreverada con un misterioso y profundo sentido del mundo y de las cosas, por lo que se contaba con el suelo nutricio para que floreciera una actitud simbólica que traducía en símbolos o imágenes visibles todo cuanto procedía de Dios y le dotaba de profunda lucidez. Pero la posibilidad de que este mismo pensamiento simbólico dejara de percibir los límites de identidad entre la realidad del objeto y la idea simbolizada y se tornara difuso o degradado, era superado porque el simbolismo perdía, *“sin embargo, esta apariencia de arbitrariedad y falta de madurez tan pronto como se ve claro que está inquebrantablemente unido con la concepción del mundo, que en la Edad Media se llamaba «realismo» y que nosotros denominamos «idealismo platónico», en verdad, de un modo menos acertado”*⁷⁶³. Pero debemos ser bien enfáticos que este decidido realismo no se debía a las influencias de la teología formada en el seno del neoplatonismo o a las calificadas *disputatio*s de la naciente escolástica, sino que era inherente a la moral y vida cotidiana que plasmaba a la cultura entera -que probablemente era virgen e inmune a toda alta filosofía- sino que se amparaba en un pensamiento tradicional de raíces milenarias que conectaba con las formas de pensamiento analógico más prístinas y

⁷⁶¹ *Ibíd.*, p. 161

⁷⁶² *Ibíd.*, p. 161.

⁷⁶³ HUIZINGA, Johan. *El otoño de la Edad Media: Estudio sobre la forma de vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Madrid: Alianza, 2005, p.270.

elementales del mundo primigenio, dotada de una innata y característica atmósfera psíquica que le permitía asimilar propiedades, conceptos y cualidades que rápidamente se proyectaban dinámica y espontáneamente hacia lo alto. De este modo:

*El valor vital de la interpretación simbólica de todos lo inexistente era inestimable. El simbolismo creó una imagen del universo, cuya unidad era aún más rigurosa, cuya conexión era aún más íntima que las que puede dar el pensamiento causal de las ciencias naturales. Abarcaba con sus poderosos brazos el reino entero de la naturaleza y la historia. Se creó en ambas un orden y gradación inalterables, una organización arquitectónica, una subordinación jerárquica. Pues en todo nexo simbólico ha de haber una cosa menor y una cosa mayor; cosas equivalentes no pueden servir de símbolo la una de la otra, sino que sólo pueden aludir ambas juntas a una tercera que está por encima de ellas*⁷⁶⁴.

Por tanto era clave que los elementos materiales aludieran a elementos de orden espiritual, con lo que la relación jerárquica se hacía patente, pues todas las cosas proveían potencialmente de apoyos y trampolines que posibilitaban la ascensión del pensamiento hasta lo eterno, generando un nexo armónico entre los diferentes planos de realidad. No entender estos niveles jerárquicos, fue precisamente lo que contribuyó a la degradación –e incluso a la inversión–, del símbolo hacia los siglos XIV y XV.

Un ejemplo superlativo de las posibilidades simbólicas de las cosas lo constituye esencialmente el misterio de la Eucaristía: *“Todo símbolo adquiere un sobrevalor, un grado mucho más alto de realidad representativa, por agruparse finalmente todos en torno al milagro central de la Eucaristía, donde la concordancia ya no es simbolismo, sino identidad: la hostia es Cristo.[...] El símbolo derivado toma parte en la realidad del misterio supremo. Todo significado tórnase una mística identificación*⁷⁶⁵. Esta actitud propia de este hábito mental generado por este talante simbólico, permitió ennoblecer y gozar la creación y toda actividad terrenal -que de otro modo podría haber negado o condenando el mundo- manifestándosele en cambio, como causa segunda y así posibilitándole ser dignificado, y por tanto, redimido. Esto permitió que el valor ético del pensamiento simbólico se hiciera inseparable de su valor estético, pues a través del simbolismo se abría al arte toda la prodigalidad de las representaciones religiosas que pudiesen expresar lo inefable de la fe en Dios⁷⁶⁶.

⁷⁶⁴ Ibid., p. 272

⁷⁶⁵ San Bernardo: *Libellus ad quendam sacerdotem*, en CARTUJANO, Dionisio. *De vita et regimine curatorum*, t. XXXVII, p. 222. Citado por Ibid., p. 273.

⁷⁶⁶ Cfr. Ibid., p. 274.

I. 4.2 SÍMBOLO INTENCIONAL Y SÍMBOLO ESENCIAL.

Debido a las múltiples controversias –hasta hoy aún no disipadas- sobre la naturaleza y los posibles tipos de símbolos, que como podemos adivinar, variará según la disciplina o los autores que lo traten; este término es poseedor de múltiples ambigüedades que, creemos, deben haber contribuido a su mismo desprestigio en la época actual: *“basta mirar el «mare magnum» de teorías, concepciones, acentuaciones y hasta contraposiciones existentes a la hora de explicar el concepto de símbolo, para convencerse de lo harto complejo que resulta el tema. Ciertamente, el término «símbolo» no goza de un único significado, que todos acepten unánimemente, ni el lenguaje ordinario como tampoco en el lenguaje científico. Es este un hecho frecuentemente constatado por los especialistas”⁷⁶⁷.*

Por lo tanto, sólo con el objetivo de establecer una clasificación que nos resulte útil para los fines de nuestra tesis, hemos querido aventurar alguna posible categorización de símbolos para poder situar mejor nuestro caso de estudio. Habíamos dicho que los símbolos eran polivalentes o polisémicos, en cuanto que no presentan al hombre un mensaje acabado, cerrado o unívoco. Por otra parte los símbolos dijimos que los símbolos poseen su vitalidad propia, gracias al cual van atravesando la historia, pero también van evolucionando con ella, y a su vez las comunidades, pueblos o grupos humanos los van cargando con sentidos y aportaciones nuevas. Esto puede hacer que el símbolo quede revestido de una forma mezquina o deficiente con respecto a la realidad que se compromete evocar, incluso llegando a tergiversarlo o dañando el alcance semántico proyectivo del símbolo. Un símbolo comunicacionalmente débil no proyectará, sino anémicamente su contenido, por lo cual su alcance será moderado o exiguo. Es lo que pasó con los excesos de los liturgistas medievales al intentar darle significado trascendente prácticamente a todo componente del templo, y a los diversos ornamentos de la liturgia. Esta se transformó en una especie de simbolismo alegórico, ya que la *alegoría*, significa literalmente *«expresarse de otra manera»*, y se relaciona a una imagen descriptiva o una representación convencional, mediante una imagen analógica de un concepto u objeto, ya conocido racionalmente, cuyo significado está dado por la

⁷⁶⁷ FERRÁNDIZ GARCÍA, Aurelio. *La Teología sacramental desde una perspectiva simbólica*: Col. Biblioteca Litúrgica. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2004; p. 60.

equivalencia de los elementos que la forman⁷⁶⁸. Aquí es donde surge la necesidad de hacer una precisión conceptual, así que vayamos por partes.

Ya hemos explicado que denominamos *signo* a una realidad cualquiera que, al momento de ser conocida, nos revela una cosa distinta, distante o incluso ausente de ella misma, produciéndonos un conocimiento indirecto. Según esto todo símbolo es un signo, pero no funciona así mismo en sentido contrario, pues a pesar de sus muchas semejanzas, también se abre un verdadero abismo en el alcance de ambos términos. La razón de ello, es que siendo el signo un conocimiento indirecto, su naturaleza es de orden racional, y donde habitualmente el significante del signo es «*arbitrariamente*» adoptado para la función que se le quiere atribuir o significar. De allí que la relación que se establece entre *significante* –objeto sensible en el plano de expresión- y el *significado* –idea mental en el plano de contenido-, sea puramente exterior, sin existir una correspondencia de comunión o de presencia entre ambos, impidiendo que éste alcance trascendencia. Por tanto “*el valor del signo es de orden lógico y discursivo y su cometido consiste en «traducir», indicar o informar*”⁷⁶⁹.

Pero además este tipo de conocimiento indirecto de lo real también posee algunas derivadas como pudieran ser la «*señal*», la «*alegoría*» y la «*metáfora*», -además del *símbolo* recién caracterizado parcialmente en el epígrafe anterior-, pero que son necesarios definir a fin de delimitar sus campos y así evitar posteriores confusiones. La *señal* simplemente surge como una sobriedad o economía de explicaciones y descripciones; siendo referencia a otra cosa, pero sin subscribirse o integrarse en

⁷⁶⁸ Cfr. CAMARERO B. Antonio. Op. Cit, p. 49. Como variantes de la alegoría pueden considerarse el **emblemata**, en el que la imagen va acompañada de objetos para entender mejor la idea y a veces, un *lema* o *mote*; el *apólogo*, desarrollo de un ejemplo o narración para entender una idea; la *parábola*, con un ejemplo o comparación moral, etc. Un texto «emblemático» de esto la *Iconología* de Cesare Ripa, aparecida en 1593 basándose en el argumento de que la tradición pedagógica horaciana en el que la demostración visual es más efectiva que cualquier instrucción verbal, Ripa creó con su obra el primer discurso sistematizado de texto e imagen sobre las alegorías, emblemas, atributos y símbolos que personifican los diferentes estados de la vida humana, además de las pasiones, virtudes y vicios. Ver RIPA, Cesare. **Iconología**. Siena, 1613. dos vol. Madrid: Akal, 1996.

⁷⁶⁹ Op. Cit. FERRÁNDIZ GARCÍA, Aurelio; p. 63. Al decir que el signo es arbitrario, queremos expresar que lo que une el significante con el significado no está motivado, esto es, no presenta alguna necesidad interna en relación a su significado. Y, por consiguiente, entre el significante y el significado no existe ninguna relación de comunión o de presencia: denota, más bien, una separación o alteridad respecto a las cosas o personas significadas. Aquí está, por consiguiente, la diferencia fundamental entre el signo y el símbolo: “*Mientras el signo remite a una realidad distinta de él mismo, el símbolo forma parte de la realidad a la que hace referencia*”. GARCÍA PAREDES, José Cristo Rey. **Teología fundamental de los sacramentos**. Madrid: Ed. Paulinas, 1991; p. 102.

absoluto, de la realidad que nos participa. Su función, por tanto, es meramente indicativa, pues nos remite a una realidad re-presentada, no presente aunque sí presentable. En definitiva, las señales son unas construcciones arbitrarias que surgen como un recurso de economía de las operaciones mentales.

La otra modalidad de conocimiento indirecto la constituye la «alegoría», en el que el significante ya no es exclusivamente *arbitrario* sino que *convencional*. Esto es, que las relaciones entre significado y significante tiene un fundamento que es de origen social o cultural, ya que su función es de orden didáctico y surge con el objeto de *“traducir en términos sensibles una realidad abstracta de tipo espiritual o moral difícilmente accesible de forma directa. La idea de la justicia se representa con la balanza, pero la balanza no participa de la realidad de la justicia. Se ve claramente que en la alegoría se parte de una idea para llegar a una figura”*⁷⁷⁰. La alegoría parte siempre de algo fundamentalmente abstracto y general, de una identidad que es solamente conceptual, a la que ulteriormente reviste de una forma definida y perceptible; por tanto, la alegoría es un resultado posterior que presupone una reflexión previamente ya desarrollada. *“La alegoría parte de una idea abstracta para llegar a una representación, mientras que el símbolo es en primer lugar y de por sí una representación y, como tal, fuente de ideas, entre otras cosas. La alegoría, en cambio, tiene su significación fuera de ella misma, en el programa conceptual que debe ilustrar”*⁷⁷¹. Por tanto, la alegoría lo que hace es trasladar conceptos abstractos a un lenguaje plástico o gráfico. Jung hace un aporte sustancial para distinguir el símbolo de la simple alegoría: *“La diferencia entre representación simbólica y alegórica reside en el hecho de que la última proporciona una noción general, o una idea que es diferente de ella misma, mientras que la primera es la idea misma hecha sensible, encarnada”*⁷⁷². Sin embargo, creemos que Goethe va a hacer una distinción de gran valor para nuestra mejor comprensión de ambos términos:

“La alegoría transforma el fenómeno en un concepto abstracto y el concepto en una imagen, pero de tal manera que el concepto aún puede expresarse y admirarse en

⁷⁷⁰ Op. Cit. FERRÁNDIZ GARCÍA, Aurelio; pp. 63-64. *“entre los dos sentidos de la alegoría, existe una relación de traducción; hecha la traducción se puede abandonar la alegoría como inútil”* en RICOUER, Paul. **Finitude et culpabilité**. París: Montaigne, 1960; trad. al castellano en Madrid: Taurus, 1969; p. 23. Véase también en MARTÍN VELASCO, Juan. **El hombre, ser sacramental: Raíces humanas del simbolismo**. Madrid: Fundación Santa María, 1986; pp. 18-19.

⁷⁷¹ PEÑA VIAL, Jorge. **Imaginación, Símbolo y Realidad**. Santiago: Universidad Católica de Chile, 1987; p. 119.

⁷⁷² JUNG, Carl Gustav. **Simbología del Espíritu**. Madrid: Espasa-Calpe, 1963; p. 17.

*la imagen, en una forma claramente circunscrita y completa. El simbolismo transforma el fenómeno en una idea y la idea en una imagen, de tal manera que la idea permanece por siempre infinitamente activa e inalcanzable en la imagen y, aun si se la expresa en todos los lenguajes, es todavía inexpressable*⁷⁷³.

Por tanto tal como afirma Huizinga –según veíamos al final del epígrafe anterior-, todo realismo en el sentido medieval del término, es en última instancia antropomorfismo, pues cuando:

Quiere hacerse visible el pensamiento que ha reconocido la idea de un ser independiente, no puede conseguirlo más que por medio de una personificación. Éste es el punto que tiene lugar el tránsito del simbolismo y el realismo a la alegoría. La alegoría es el simbolismo proyectado sobre la superficie de la imaginación, la expresión deliberada de un símbolo y, por ende, su agotamiento, la traducción de un grito de pasión en una correcta proposición gramatical. [...]

*La alegoría tiene, pues, ya en sí misma el carácter de una normalización escolástica y la mismo tiempo el de una condensación del pensamiento en la imagen*⁷⁷⁴.

Por eso es siempre necesario advertir que es esencial cuidar al símbolo, pues al expresar ideas que vayan derivando a asuntos netamente éticos y no de índole sagrada, éste termina por degenerarse, oscurecerse y finalmente consumirse, pues “el símbolo sólo conserva su valor afectivo mientras dura el carácter sagrado de las cosas que hace sensibles. Tan pronto como desciende de la pura esfera religiosa a la esfera exclusivamente moral, degenera sin esperanzas de remedio”⁷⁷⁵.

Como podemos apreciar, estos recursos utilizados en este tipo de comunicación no literal siempre exigirán un mayor esfuerzo a fin de descifrar los distintos significados que crean los seres humanos. Veamos, siguiendo un gradiente de profundización, acceder a una tercera modalidad de conocimiento indirecto de lo real, que lo constituye la *metáfora* –del griego «*metaphora*», esto es, transferencia-. Toda metáfora implica una comparación entre dos cosas similares o dispares que comparten una cualidad dada. Las metáforas, por consiguiente, funcionan mediante un proceso de transferencia⁷⁷⁶, mediante una paráfrasis, un paralelismo o un símil. Habitualmente se le utiliza para esclarecer una abstracción, visualizándola y transfiriéndola a una imagen; pero no como

⁷⁷³ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Máximas y Reflexiones: De la propiedad*. Vol. 1. O.C. Madrid: Aguilar, 1950. p. 403, nº1109 y 1110. También en GOETHE, J.W. *Sprüche in Prosa*, núms. 742, 743.

⁷⁷⁴ Op. Cit., HUIZINGA, Johan, p. 271.

⁷⁷⁵ Ibid., p. 276.

⁷⁷⁶ Cfr. HALL, Sean. *Semiótica: Guía de los signos y su significado*. Barcelona: Art Blume, 2007; p. 38.

una *alegoría* –esto es, personificando una encarnación-, sino que al modo de la *analogía*. En ese sentido todos los símbolos poéticos constituyen metáforas⁷⁷⁷. Pero es necesario entender que un símbolo es más que una metáfora: “La metáfora pasa a ser símbolo cuando por medio de ella encarnamos un ideal que no puede expresarse de otra manera”⁷⁷⁸.

Una cuarta modalidad de conocimiento indirecto –que es la más profunda, y la que nos interesa-, lo constituye el «símbolo». Decíamos que todo símbolo es un signo, pero que no todo signo llega a constituirse en símbolo, pues este se distingue y se distancia de las otras modalidades, en que precisamente su relación del significante con el significado no es ni arbitraria ni convencional, sino que natural. Un posible esquema sintético de los distintos tipos de signos y sus relaciones de significante y sus funciones sería este:



CUADRO 5. El signo como modalidad de conocimiento indirecto de lo real.

Fuente: elaboración personal.

Esto hecho es central, pues se desprende que en el símbolo existe un vínculo analógico que es el que permite el uso y la selección del significante. Si nos parece relevante admitir que esta articulación analógica se basa en argumentos tanto de tipo natural, como de tipo histórico y convencional. “He aquí, en suma, lo que identifica a un símbolo de todos los demás signos. El símbolo no sólo remite a la realidad que simboliza, sino que al participar de ella, la exterioriza y la hace presente. Decir analogía equivale a

⁷⁷⁷ Cfr. Op. Cit. PEÑA VIAL, Jorge; pp. 119-120.

⁷⁷⁸ MARSHALL URBAN, Wilbur. *Lenguaje y Realidad*. México. Fondo de Cultura Económica, 1952; p. 389.

afirmar que una realidad está abierta a la otra, está inscrita en la otra, nos conduce hacia la otra de la que, de alguna manera, «forma parte»⁷⁷⁹. Así, el símbolo evoca una determinada realidad a través de una relación natural, algo que se encuentra ausente, o que es imposible –o en extremo complejo–, percibir con los sentidos o explicar racionalmente; y que nos conduce a un plano de contenido más ideal, que el símbolo no puede encarnar perfectamente, sino sólo indirectamente. Es decir “todo lo que no puede decirse a través de un lenguaje conceptual, lógico y directo, recurre a vías simbólicas para su expresión. Las imágenes oníricas, cósmicas, hierofánicas y poéticas serán fuentes permanentes, en ese sentido, del simbolismo”⁷⁸⁰. Por estos motivos, la modalidad de conocimiento de lo real que nos proporciona el símbolo nunca será directa y objetiva, siendo permanentemente el significante rebasado por la trascendencia de su significado; por eso el símbolo es como un “signo que remite a un significado inefable e invisible, y por eso debe encarnar concretamente esta adecuación que se le evade, y hacerlo mediante el juego, de las redundancias míticas, rituales, iconográficas, que corrigen y completan inagotablemente la inadecuación”⁷⁸¹. Goethe apunta “podemos hablar de genuino simbolismo cuando lo particular representa lo más general, no como un sueño o una sombra, sino como una viva revelación instantánea de lo inescrutable”⁷⁸². Por tanto esa dimensión acerca del dinamismo proyectivo que acusan los símbolos al ser portadores de significados que nos exceden y nos trascienden, constituyen la especificidad propia y genuina del símbolo. En definitiva, el símbolo no se basa, pues, en la mera asociación de ideas subjetivas, sino en su pertenencia ontológica al mundo de lo simbolizado.

El símbolo sería, entonces, una estructura de sentido, y describir su naturaleza es adentrarse en su constitución, en su lógica interna y en el esqueleto que lo conforma. Así los símbolos se arraigan en las experiencias vinculantes del hombre frente al cosmos, pues “la realidad significativa no es arbitraria ni elegida para esta función de manera convencional. Tiene un grado de concreción, de enraizamiento en la naturaleza que no presentan las señales ni las alegorías”⁷⁸³. Así el significante, con el sentido primario de su

⁷⁷⁹ Op. Cit. FERRÁNDIZ GARCÍA, Aurelio; p. 64.

⁷⁸⁰ Op. Cit. PEÑA VIAL, Jorge; p. 120.

⁷⁸¹ DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu. 2005; p. 21.

⁷⁸² Op. Cit. GOETHE, Johann Wolfgang von; vol. I p. 329, nº312.

⁷⁸³ MARTÍN VELASCO, J. “El Simbolismo desde la ciencia de las religiones” en *Lenguajes científico, mítico y religioso*. Bilbao: A. Dou, 1980, p. 172.

plano de expresión -esto es, su realidad tangible-, actúa de mediador para que sobrevenga el símbolo, ya que las connotaciones del significado profundo, en su plano de contenido, es siempre sugerido y reconocido por el primero. Por tanto, no podemos entender el alcance profundo del símbolo, si entendemos la relación de la realidad tangible del significante sólo como accesorio o accidental, sino que por el contrario, *“debido al primer significante el símbolo acontece y está cuajado de experiencia humana al recoger la riqueza cósmica y antropológica de lo que significa [...] Se trata de la adherencia del simbolismo a la configuración cósmica que, lejos de destruir la materia, expresa más bien la densidad de ésta, manifestada en toda su plenitud en el segundo significante”*⁷⁸⁴. Por tanto es necesario comprender la relevancia que tiene el sentido sensible o manifiesto del símbolo en su significante, pues eso dará la profundidad del sentido simbólico que intenta expresar. Por eso se pueden diferenciar, dentro de estas formulaciones, dos tipos diferentes de símbolos, que son definidos por el universo al cual convocan por el alcance y origen de sus significantes. Así tenemos el *símbolo intencional* y el *símbolo esencial*, que es necesario explicitar, pues creemos que aquí subyace la fuente de confusiones semánticas que hace que los distintos grupos humanos y épocas otorguen mayor o menor relevancia al poder cognoscitivo del símbolo.

El *símbolo intencional* o convencional sería entonces, el símbolo cuyo sentido moral o espiritual aparece aquí como «añadido» y por lo mismo apenas convence, pues se nota que es intercambiable pues, prácticamente, es un producto cultural en conformidad a una convención o común acuerdo y la mejor prueba de ello la constituye el hecho que, de los objetos simbolizados en cuestión, se dan a veces significados totalmente distintos, lo cual es imposible en el simbolismo auténtico, o simbolismo esencial⁷⁸⁵. El problema esencial de este tipo de símbolos utilizados en el arte religioso, es que posee el gran inconveniente de que no estimulan el espíritu del feligrés, pues le transmiten un raquíptico significado al alma, no pudiendo así degustar en hondura la riqueza genuina de que es portadora un símbolo esencial. Incluso cuando estos símbolos están fundados en las Escrituras, aún cuando sean absolutamente dignas de fe, si no están situadas dentro de un *discurso simbólico* más vasto, pueden quedar a nivel epidérmico y simplista.

⁷⁸⁴ Op. Cit. FERRÁNDIZ GARCÍA, Aurelio; p. 66.

⁷⁸⁵ Cfr. HANI, Jean. *El simbolismo del templo cristiano*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2000, p. 16.

En ese sentido, muchos de los esquemas transmitidos por los grandes liturgistas medievales, como *Honorio de Autun*, del tipo “*el ciborio que se coloca sobre el altar es la divinidad de Cristo, ofrecida como sacrificio por el género humano*”⁷⁸⁶, o “*los manteles de altar que se cuelgan en la iglesia son los milagros de Cristo*”⁷⁸⁷ o también el caso de *Sicardo de Cremona* en comentarios del tipo “*el cristal de las ventanas, a través del cual nos llegan los rayos del sol, es la mente de los doctores, que contemplan misteriosamente las cosas divinas...*”⁷⁸⁸ o en los ya estudiados comentarios de un *Durando de Mende*, sin ser equivocados, no son sino esquemas superficiales y secundarios, y su excesiva proliferación hizo caer en el descrédito al simbolismo auténtico. En cierto sentido estos simbolismos son espurios, pues no se aprecia un estrecho vínculo entre el significado aludido con la propia naturaleza del objeto significante, por lo que el simbolismo emerge como infundado y por poco, gratuito⁷⁸⁹.

Definido el *símbolo intencional* que en cuanto a su alcance es de, podríamos decir, intensidad moderada y cuyos atributos no logran penetrar más allá de un nivel cutáneo, por ser un producto de tipo convencional, y por ser propenso a deslizamientos semánticos, y por tanto, relativamente inestable. Podremos intuir entonces, que sí existe otro tipo de símbolos que son primordiales o fundamentales; por lo que estamos en condiciones de precisar el ya esbozado *símbolo esencial*. Éste es un tipo de símbolo que queda definido por un vínculo absolutamente íntimo e indisoluble entre el objeto material y su significado espiritual, dado por esa unión jerárquica y sustancial, análoga a la del alma y el cuerpo, de la realidad visible con la invisible, unión que el espíritu distingue como un todo armónico. Así este simbolismo se sitúa en el plano de las esencias, es decir, abre una vía que da acceso a la intuición de las esencias. Por lo tanto este tipo de simbolismo no hace aquí, más que hacer explícita una realidad espiritual que existe ya de forma implícita en el mismo núcleo del objeto, donde reposa como ser ingénito e imperturbable de éste. Esta unión cardinal “*que el espíritu percibe como un todo orgánico, una auténtica*

⁷⁸⁶ AUTUN, Honorius Augustodunensis de. *Gemma animae* cap. CXXXVI, en AA. VV. *Fuentes y documentos para la historia del arte. Arte Medieval II: Románico y Gótico*. Vol. III. Barcelona: editorial Gustavo Gili s/f

⁷⁸⁷ *Ibid.*, cap. CXXXVII, pp. 26-27.

⁷⁸⁸ DE CREMONA, Sicardo. *Mitrale seu de officiis ecclesiasticis Summa*, en AA. VV. *Fuentes y documentos para la historia del arte. Arte Medieval II: Románico y Gótico*. Vol. III. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

⁷⁸⁹ Esta proliferación de símbolos convencionales los vemos habitualmente en muchas de las banderas y escudos patrios de los diversos países, donde los significados atribuidos son fácilmente intercambiables y arbitrarios, y donde tampoco representas virtudes o cualidades genuinas o exclusivas de una nación.

*hipóstasis conceptual, una síntesis fulgurante de conocimiento y una intuición casi instantánea*⁷⁹⁰. Este tipo de símbolo, nos dice Eliade:

*No sólo hace «abierto» el mundo, sino que ayuda también al hombre religioso a acceder a lo universal. Gracias a los símbolos, el hombre sale de su situación particular y se «abre» a lo general y universal. Los símbolos despiertan la experiencia individual y la transmutan en acto espiritual, en aprehensión metafísica del mundo. Ante un árbol cualquiera, símbolo del árbol del mundo e imagen de la vida cósmica, un hombre de las sociedades premodernas es capaz de acceder a la más alta espiritualidad: al comprender el símbolo, llega a vivir lo universal. La visión religiosa del mundo y la ideología que la expresa son las que le permiten hacer fructificar esta experiencia individual, «abrirlo» a lo universal*⁷⁹¹.

Esto es lo que sucede, en el cristianismo con la hostia consagrada o con el agua bautismal, y en general con todos los signos sacramentales. Se nos objetará el por qué esta síntesis luminosa no se la perciba así siempre. Sin embargo este símbolo no se impone, *“si se le aborda como un extraño, éste guarda celosamente su secreto. Si se le ama, entrega de inmediato su mensaje”*⁷⁹². El símbolo esencial revela el misterio más insondable, pero al mismo tiempo lo protege de la mirada impertinente, pues el símbolo como corteza también lo guarece, a la vez que es ruta de aproximación y de acceso, se ofrece a la mirada preparada para percibirlo, brinda y vacía su contenido. La mentalidad contemporánea que hemos aludido se ve, prácticamente, imposibilitada de descifrar el código del misterio, al no poder captar una serie de realidades, debido a que percibe el mundo como una serie de fenómenos no demasiado hilvanados, que en el caso del hombre tradicional, percibiría como un todo armónico y jerárquico, como lo podemos captar en la formulación cristiana de Dionisio Areopagita⁷⁹³. Pues nuestra percepción moderna es puramente cuantitativa, es decir, el mundo se percibe como fuerza y materia que produce los fenómenos, por tanto no existe una clave para descifrar el mundo, nuestro vitalismo se consume en descubrimientos, pero también nos aleja del auténtico sentido de las cosas.

Dicho esto, es necesario hacer una precisión que no podemos olvidar, que es que el símbolo a pesar de estar basada en una analogía de tipo *natural*, también precisa una

⁷⁹⁰ Op. Cit. HANI, Jean, p. 16.

⁷⁹¹ Op. Cit., ELIADE, Mircea, p. 154.

⁷⁹² Op. Cit., DAVY, Marie-Madeleine, p. 26.

⁷⁹³ AREOPAGITA, Pseudo Dionisio. **La jerarquía celeste**. Ver en AA. VV. *Fuentes y documentos para la historia del arte. Arte Medieval I: Alta Edad Media y Bizancio*. Vol. II. Barcelona: Gustavo Gili 1982, pp. 30-36.

relación *convencional*. Pues como sabemos, toda relación natural o analógica está abierta a un poder polisémico, tanto en sus significados como en sus sentidos, de lo cual podemos deducir que el vínculo natural o analógico que instaura el símbolo es aún impreciso en su simbolización, *“hasta que el discurso humano no lo interprete actualizando uno u otro sentido, que emanan de la relación natural”*⁷⁹⁴. Por ello debemos reconocer que, en rigor, además de relación natural es también convencional, ya que precisa de un lenguaje hermenéutico y expresivo con referencia al vínculo analógico o natural a establecer. De allí resplandece la capacidad del símbolo de poder desplegarse a sentidos más plenos, pero que son precisos interpretar.

En el símbolo el significado deriva de una determinación positiva (convencional), aunque esta radica sobre el fundamento natural de la misma realidad significante. «Convencional» quiere decir que hay un significado nuevo que lo determina, aunque en la línea de su sentido natural y no resultando extraño o extrínseco a su sentido primero, literal o natural. En otros términos, es preciso que la razón interprete y determine su significado, desde una clave de sentido.[...]

Esta determinación convencional que reclamamos en el símbolo equivale, a todas luces, a la presencia del discurso y del logos.

*El lenguaje simbólico no puede estar separado de la palabra significativa e interpretativa ya que resultaría ininteligible. El símbolo toma su sentido por la referencia al discurso interpretativo y lógico que lo informa. Esto es: «No existe símbolo sin logos». En consecuencia, el lenguaje simbólico y el lenguaje discursivo, lejos de contradecirse, en sus diferentes estatutos y procedimientos se reivindican y se complementan»*⁷⁹⁵.

Finalmente nos resta indicar que toda expresión simbólica está necesariamente mediatizada por una cultura. Por ejemplo, el contexto interpretativo del símbolo en el mundo medieval estará articulado por los diversos componentes y factores que intervendrán a la hora de interpretar el significado del símbolo, es decir, el sentido histórico, natural y racional, pues de otro modo el símbolo no podría ser significativo si no perteneciera al universo cultural de la comunidad o de los sujetos que lo expresan. De lo que se desprende que la atmósfera psíquica o los hábitos mentales desarrollados por una sociedad que ha elaborado una cierta sensibilidad o iniciación hacia el mundo simbólico les permitirán acceder adecuadamente a toda la riqueza y profundidad de esa vía de conocimiento.

⁷⁹⁴ Op. Cit. FERRÁNDIZ GARCÍA, Aurelio; p. 70.

⁷⁹⁵ Ibíd. , p. 71

I. 4.3 SIMBOLISMO TEOLÓGICO Y COSMOLÓGICO.

En el epígrafe anterior concluíamos que el símbolo, por su misma riqueza y al poseer múltiples interpretaciones y por ser una vía de conocimiento indirecto, permitía la comprensión de éste, a quienes iba dirigido, aun cuando dichos mensajes serían recepcionados de mejor o peor modo, según el nivel de conciencia o según el conocimiento que poseyeran aquellos a los cuales iba enviado dicho símbolo. Obviamente a mayor nivel de conocimiento, mayor comprensión y alcance del símbolo. Los símbolos en la cultura del Occidente medieval, a su vez, le permitían al hombre expresar lo inefable, y representar esa búsqueda trascendente que le permitiera unir lo material con lo celestial, el mundo de lo visible con el de lo invisible, lo terrenal con lo divino, lo transitorio con lo eterno. Así, donde no llegaba la palabra - debido a las limitaciones ya analizadas-, si alcanzaba el símbolo formulando esas realidades esenciales. Al ser sintético, el símbolo sólo sugiere o invoca indirectamente, pero no expresa de modo directo. Por esa razón era -y es- el lenguaje empleado por el pensamiento metafísico tradicional, y es el sustento y fundamento del arte románico y gótico, arte sagrado por excelencia, donde nada es pueril, baladí o meramente ornamental.

Así los templos medievales, que poseen valores de alto contenido simbólico que los tornan en figuras del microcosmos y en imagen cósmica del universo, cuya estructura es el fiel reflejo de las armonías del universo y de la naturaleza, y la luz que las baña y atraviesa es percibida como un reflejo de lo divino en la tierra, por la cual la materia es trascendida y elevada. De este modo mil y un elementos se convierten en expresiones del universo de lo simbólico, reflejos de eternidad, donde paso a paso se va corroborando cómo el acceso a los símbolos es siempre mediatizada por una lectura interior, personal, profunda, de lo real como consecuencia de la filiación entre el sujeto que conoce y el objeto que es reconocido. Así, en el universo de las realidades de orden abstracto, el ser humano requiere del símbolo para alcanzar más altos niveles de comprensión, que exceden a los habituales, para así revelar los misterios y mensajes de lo sagrado. Entonces, ¿cómo el símbolo podía -o puede- traer a presencia esa auténtica realidad de orden suprahumano? Gracias a la increíble capacidad de mediación y transferencia con que puede operar el símbolo verdadero.

Por tanto, todavía nos queda por hacer una distinción. Entre los símbolos esenciales que hemos definido que fundados en la naturaleza íntima de las entidades, aparecen tanto símbolos de orden *teológico* como símbolos de orden *cosmológico*. *Jean Hani plantea que* cuando decimos, por ejemplo, que la iglesia de piedra es la imagen de la Jerusalén celeste, o de la Esposa de Cristo, o del alma fiel, o del Cuerpo de Cristo, o bien del Cuerpo místico, estamos ciertamente, ante el símbolo más elevado en su esencia. Aquí estaríamos enunciando un símbolo de orden *teológico*⁷⁹⁶. Es probable que el hombre contemporáneo no advierta esta cuestión, y este tipo de simbolismo no pase de ser convencional. Esto se debería a la dimensión puramente cuantitativa de entender la realidad que mencionábamos al concluir el epígrafe anterior, y no a una concepción *cualitativa* que considera más la arquitectura espiritual del mundo, esto es, la estructura profunda del cosmos y que se deduce de una metafísica; que sus meros fenómenos y fuerzas materiales que la expresan⁷⁹⁷.

En esta cosmología o verdadera comprensión de la formación y explicación del mundo, la unidad espiritual que articula las diversas porciones de la Creación nos admite fundamental, mediante analogías y leyes de correspondencias entre las partes, primero y luego, entre esas porciones y su modelo ontológico, que es Dios y razón por el cual Dios las ha creado; un simbolismo de orden cosmológico. Éste se nos presenta en dos horizontes subordinados o niveles jerárquicos: un simbolismo en el plano físico, de la parte con el todo en el universo y, en un plano metafísico o superior, un simbolismo del universo y de sus partes con el mundo divino.

¿Qué es el universo visible? ¿Qué significa la multitud innumerable de formas? ¿Qué piensan acerca de ellas el monje que sueña en su celda, o el doctor que medita, antes de la hora de su clase, paseando por el claustro de la catedral? ¿Es una apariencia? ¿Es una realidad? La Edad Media es unánime en su respuesta: el mundo es un símbolo. El universo es un pensamiento que Dios llevaba en sí, desde el comienzo, como el artista lleva en su alma la idea de su obra. Dios creó, pero creó por su Verbo o por su Hijo. Fue el Hijo quien realizó el pensamiento del

⁷⁹⁶ Cfr. HANI, Jean, Op. Cit. pp. 16-17.

⁷⁹⁷ Esta metafísica que hundía sus raíces en el pensamiento platónico, filtrada a través de los comentaristas Calcidio, Boecio y Macrobio y planteada ya por los primeros padres y doctores de la Iglesia desde San Agustín, se desarrolló hasta bien entrado el siglo XII por la Escuela de Chartres *Fulberto de Chartres* (†1028), *Bernardo de Chartres* (†1130), *Gilberto Porreta* (†1154), *Teodorico de Chartres* (†1152), *Guillermo de Conches* (1080-1145) o *Clarembaud de Arras* (†1155). La escolástica readapta esta metafísica y le da una orientación aristotélica con *santo Tomás de Aquino* (†1274), readaptación exigida por la propia dinámica evolutiva de la mentalidad occidental, pero que se mantiene conforme a la Verdad.

*Padre, quien le hizo pasar de la potencia al acto. El Hijo es el verdadero creador*⁷⁹⁸.

Ahora si toda el cosmos nos otra cosa que una idea de Dios realizada por el Verbo, podemos afirmar entonces que todo ser creado por Él oculta y revela un pensamiento divino. El mundo es un gran libro escrito por la mano de Dios, donde cada cosa que la integra está dotada de pleno sentido. El espíritu distraído, el ignorante, mira y sólo ve figuras y cosas misteriosas, pero no percibe su significado. El hombre espiritual se eleva de las cosas sensibles y alcanza las invisibles, pues al escrutar en la naturaleza, puede revelar impreso en ella, el Logos divino. La ciencia medieval consistirá en estudiar, no la naturaleza en sí misma, actitud propia del hombre moderno, sino en cuanto ésta permite penetrar las insondables verdades y enseñanzas que Dios ha puesto en ella para nosotros. *“El mundo moral y el mundo sensible no forman más que uno”*⁷⁹⁹.

Honorio de Autun nos dirá: *“toda criatura es sombra de verdad y de vida”*⁸⁰⁰, por su parte San Buenaventura afirmará que *“toda cosa, en cada una de sus propiedades muestra la Sabiduría divina, y quien conociere todas las propiedades de los seres vería claramente esta Sabiduría. Todas las criaturas del mundo sensible nos conducen a Dios”*, es decir, este simbolismo cosmológico es una verdadera teología de las causas segundas, donde Dios se manifiesta en cada una de sus creaciones. Honorio añade que las criaturas: *“Son las sombras, las pinturas, las huellas, las imágenes, las representaciones del Primero, el Sapientísimo, el excelente Principio de todas las cosas; ellas son las imágenes de la Fuente, la Luz, la Plenitud eterna, el soberano Arquetipo; son los signos que nos han sido dados por el propio Señor”*⁸⁰¹.

Debemos afirmar que el *método místico*, que vincula el mundo natural con el sobrenatural, es el más apreciado en el mundo medieval y fue muy utilizado por el ya citado Honorio de Autun en su *Speculum Ecclesiae* (ha. 1130) en el que en sus sermones dedicados a las principales fiestas del cristianismo, comienza siempre por dar a conocer el acontecimiento neotestamentario de la vida de Cristo que se evoca, a continuación lo fundamenta y vincula con algún acontecimiento del Antiguo Testamento para luego tomar

⁷⁹⁸ Op. Cit., MÂLE, Emile, p. 55.

⁷⁹⁹ Ibid., p. 55.

⁸⁰⁰ AUTUN, Honorio de. *Hexaemer.*, cap. I, PL, t. CLXXII, col. 253, citado por MÂLE, Emile, p. 55.

⁸⁰¹ SAN BUENAVENTURA, *De gloria Paradisi*, citado en HANI, Jean, Op. Cit., p. 17.

símbolos de la naturaleza misma para buscar esa sombra de verdad y de vida, o también de muerte, de Jesucristo.

Con esto podemos ya establecer entonces, el nexo profundo que existe entre el *simbolismo teológico* y el *simbolismo cosmológico*, ya que para poder percibir la realidad insondable que emanan de los primeros y que la Iglesia ofrece para su contemplación, necesitan «*encarnarse*» en realidades sensibles subyacentes que sean comprensibles para los hombres. Esta vinculación entre ambas realidades puede ser realizada en forma sorprendente a través de un vehículo privilegiado y que ha estado presente desde los más remotos orígenes, algunas veces en forma evidente, otras en formas más o menos implícitas, nos referimos al papel del *arte*.

Ahora, partiendo de los elementos del *simbolismo teológico* fundados en la Revelación, intentaremos descubrir el *simbolismo cosmológico* subyacente, que algunas veces aparece y otras, por el contrario, está recónditamente enterrado, y que gracias a éste, el símbolo teológico podrá recobrar toda su importancia y recuperar toda su magnificencia. Por una parte, como demostraremos en los capítulos siguientes, el simbolismo del templo cristiano y de la liturgia son, en el fondo, cosmológicos: esto es un hecho; pero, por otro lado, el cristianismo, en sí mismo y al comienzo, no poseía tal simbolismo cosmológico, por lo menos no directamente. La perspectiva cristiana acerca de las cosas no cubría este aspecto y no tenía lenguaje cosmológico; pues ella era y es puramente espiritual y mística. Pero, en la medida de su expansión, el cristianismo se encontró, desde el principio, con tradiciones religiosas que utilizaban, precisamente, este lenguaje; las religiones antiguas de la Cuenca del Mediterráneo y del Cercano Oriente eran lo que se denomina «*religiones cósmicas*». Y ya que el cosmos es creación divina, y por el sólo hecho de haber salido del pensamiento de Dios, el mundo queda empapado de esa sacralidad⁸⁰².

El cristianismo al tomar los grandes símbolos de las religiones naturales precristianas, ha vuelto a tomar sus cargas semánticas, y por tanto el poder que éstas tenían sobre la profunda psiquis humana. El cristianismo desde sus mismos orígenes retomó y asimiló los elementos simbólicos de las religiones paganas y les confirió nuevas significaciones, que no destruyeron ni la estructura simbólica ni los significados originales probablemente, sino que se produjo un deslizamiento semántico, una evolución de los

⁸⁰² Cfr. HANI, Jean, Op. cit., pp. 18-19, y ELIADE, Mircea. Op. cit., pp. 87 y ss.

contenidos semánticos, revitalizados sobre los sustratos originales ya erosionados por la acción del tiempo. Recordemos que ningún símbolo puede ser un absoluto, tal vez los símbolos esenciales descritos más arriba sean una posible excepción. Es así que se resemantizan símbolos como el agua, el fuego, la luz, el sol, la luna, el océano, encarnando ahora el rol evidente y pedagógico que resultaba al reorientar esta nueva potencia, al servicio de la cristianización.

Para el hombre medieval el universo se le presenta de tal modo, que solo por el hecho de contemplarlo, descubre las formas de lo sagrado transparentados en él, por tanto ésta le revela ontológicamente al Ser. Los ritmos cósmicos reflejan el orden, la armonía, la estabilidad, la fecundidad, la estructura íntima del universo como un organismo vivo: acontece en ellos la revelación del Ser verdadero y sagrado, de Dios.

Es así que, en el origen mismo se revela el genio del cristianismo, y este consistirá en asimilar orgánicamente en una fusión del todo armónica la tradición *pagana*, esto es campesina, su verdadera etimología, con la naciente tradición cristiana. Esta mirada común puesta en la bóveda del cielo, pero que ahora a la luz de la revelación de Cristo, cobraba una dimensión plena, saturada de sentido. Si bien Dios se había manifestado anteriormente, de modo explícito al *pueblo judío*, también lo había hecho de modo implícito al *mundo pagano*, y este conservaba persistencias de esa tradición precristiana o de un *cristianismo esencial o eterno* que subyacía tácitamente en el corazón del hombre:

El cristianismo no tenía ninguna razón para rechazar los elementos de estas tradiciones capaces de ayudar a la vida religiosa que quería instaurar. Una de las características fundamentales del cristianismo es, por el contrario, la de ser «católico», es decir, «universal», en todos los campos y en este en particular: el catolicismo ha afirmado siempre la existencia de una Revelación primitiva que, a pesar de las degeneraciones sucesivas, persistió en estado esporádico en todas las tradiciones religiosas. Puede hablarse, a este respecto, y con toda la prudencia necesaria, de un precristianismo o, más exactamente,...de un cristianismo eterno, que se confunde con esa Revelación primitiva hecha en el Jardín del Edén⁸⁰³.

Para comprender todo esto, basta citar dos ejemplos, uno tomado de la antigua tradición egipcia y otro del cristianismo: el simbolismo cosmológico, propio de las antiguas religiones de las civilizaciones agrícolas funcionaba del siguiente modo; la última estrella en desaparecer al amanecer, denominada Sirius, el lucero de la mañana, se encontraba sobre la línea del horizonte occidental del Imperio al alba, pero durante setenta días

⁸⁰³ Ibíd., p. 19.

desaparecía bajo el horizonte, y al volver, después de ese lapso, a su posición original, precedía justo a la migración de unas aves sagradas de los egipcios llamadas *ibis* al delta del Nilo, que a su vez antecedian la crecida del Nilo, y que con ello fertilizaban las tierras. Para el pensamiento sagrado antiguo no había duda de la relación causal entre el influjo de Sirius y la crecida del río. Todo estaba dentro de la estructura inmutable del plan cósmico. Por tanto el descenso de esta estrella al inframundo, permite dentro del engranaje sagrado, producir el milagro de la agricultura.

Ahora el segundo ejemplo; baste una somera mirada al calendario litúrgico cristiano para corroborar nuestras afirmaciones acerca de la correspondencia entre simbolismo teológico y cosmológico: la natividad de Cristo se celebra el veinticuatro de diciembre por la noche, que corresponde al día inmediatamente siguiente del *solsticio de invierno*, día más corto del año, al menos en el hemisferio norte, motivo de celebración en las tradiciones paganas, pues se conmemoraba el ciclo del retorno del sol, elemento fundamental para la posibilidad de la vida. Después de un tiempo de progresiva y prolongada oscuridad, se advierte al fin, la llegada de la verdadera luz; Cristo afirma «*Ego sum lux mundi*», se presenta como la luz del mundo. Así Él «es» el sol, ya que antes había oscuridad y es Cristo que dota de pleno sentido y razón de ser a la existencia del hombre. Por la *Natividad* es que en Él se concreta la Escritura y culmina la expectativa mesiánica anunciada por los profetas. El hombre del Medioevo no puede entenderlo de otro modo, ve en este hecho de la naturaleza una experiencia que la trasciende.

Pero eso no es todo, en esta cosmología sagrada. Si al veinticuatro de diciembre, le descontamos los nueve meses, propios de la gestación humana, nos encontramos con el día veinticuatro de marzo, precedido por el *equinoccio de primavera*, el símbolo cosmológico por excelencia de la regeneración, de la nueva vida, de la fecundidad, del florecimiento del fruto. La *Encarnación del Verbo*, el Logos, Pensamiento y Palabra de Dios toma forma humana a través de este insondable misterio en el seno de una virgen, María. La mujer virgen y la mujer estéril, manifestación, reflejo y símbolo a su vez, de que la imposibilidad para Dios no existe. Contundente fundamentación del complejo entramado de los simbolismos teológicos y cosmológicos íntimamente fusionados por la venida del Salvador. Pero aún sigue; la *Pasión y Muerte* de Cristo, se conmemora en un tiempo móvil, en apariencia, a veces a finales de marzo, a veces a comienzos de abril, la verdad es que su fecha exacta es la conjunción perfecta de la luna llena más cercana al equinoccio de primavera, en día viernes, ambos juntos indican un tiempo cosmológico

extraordinariamente fecundo. Dicho esto, podemos asimilar entonces que Cristo se encarna y muere el mismo día, su muerte es así vida eterna, es regeneración, nueva vida, fecundidad, pues “*si el grano de trigo no muere, no da fruto*”⁸⁰⁴ cobra plena significación a la luz de la Cruz. *Encarnación y Muerte* se funden en un mismo acontecimiento escatológico, así de íntimo es que cuando su costado es traspasado, y “*al instante salió sangre y agua*” (Jn. 19, 34), esto es, «*eucaristía y bautismo*», muerte y vida. No insistiremos sobre el anglicismo pagano perviviente *sunday*, «*día del sol*» a su cristianización por *domingo*, del latín *domine*, «*día del Señor*». Sobre este entreveramiento, o unión íntima entre ambos símbolos, Santiago Sebastián nos dice:

*El cristianismo ha manejado el simbolismo del Árbol del Mundo y ha engrandecido este símbolo. La Cruz, hecha de la madera del árbol del bien y del mal, sustituye al árbol cósmico, e incluso el propio Cristo viene descrito como un árbol por el teólogo Orígenes*⁸⁰⁵.

Esta correspondencia simbólica ya había sido ponderada por los primeros Padres de la Iglesia, como *Teófilo de Antioquía* o *Clemente Romano*, pues para estos apologetas cristianos, estos símbolos mostraban lo sagrado a través de los ritmos cósmicos. Es más la revelación que aportaba la fe no rompía con los significados precristianos de estos símbolos, simplemente les añadía nuevo y mayor valor, pues para el cristiano éste nuevo sentido opacaba los antiguos, por sí solo acrecentaba al símbolo, que era transfigurado en revelación. Era la Resurrección de Cristo lo que interesaba y no los indicios que sabían leerse en la vida cósmica⁸⁰⁶.

*La idea de la salvación cristiana no hace sino volver a tomar y completar las ideas de renovación perpetua y de regeneración cósmica, de realidad absoluta y de inmortalidad, ideas que coexisten en el simbolismo del Árbol del Mundo, símbolo por excelencia de la renovación espiritual. La identificación del Árbol Cósmico con la Cruz se ha realizado en la historia merced a un acontecimiento histórico: la Pasión de Cristo. La gran originalidad del cristianismo fue convertir la mitología en teología*⁸⁰⁷.

No sería del todo extraño pensar entonces, que siendo el cristianismo una religión fundada sobre una revelación histórica, a través de la encarnación del Verbo en un tiempo histórico preciso, haya sido esto lo que le aseguraba al hombre medieval la validez y

⁸⁰⁴ Jn. 12, 24-25

⁸⁰⁵ Op. Cit., SEBASTIÁN, Santiago, p. 23.

⁸⁰⁶ , Cfr. ELIADE, Mircea, Op. Cit., p. 102.

⁸⁰⁷ Op. Cit., SEBASTIÁN, Santiago, p. 23.

eficacia de estos símbolos, e incluso que asumiera que toda la creación estuviera a la espera del cumplimiento de su profundo sentido a la luz de este misterio, pues *“la revelación primordial, obra del Verbo como la creación, se explicita también en, por así decir, en símbolos que se han transmitido de edad en edad desde los orígenes de la humanidad”*⁸⁰⁸. En esto comprobamos la dura piel de los símbolos esenciales, pues la historia les añade significados nuevos que se superponen, coexisten y no destruyen la estructura del símbolo primordial.

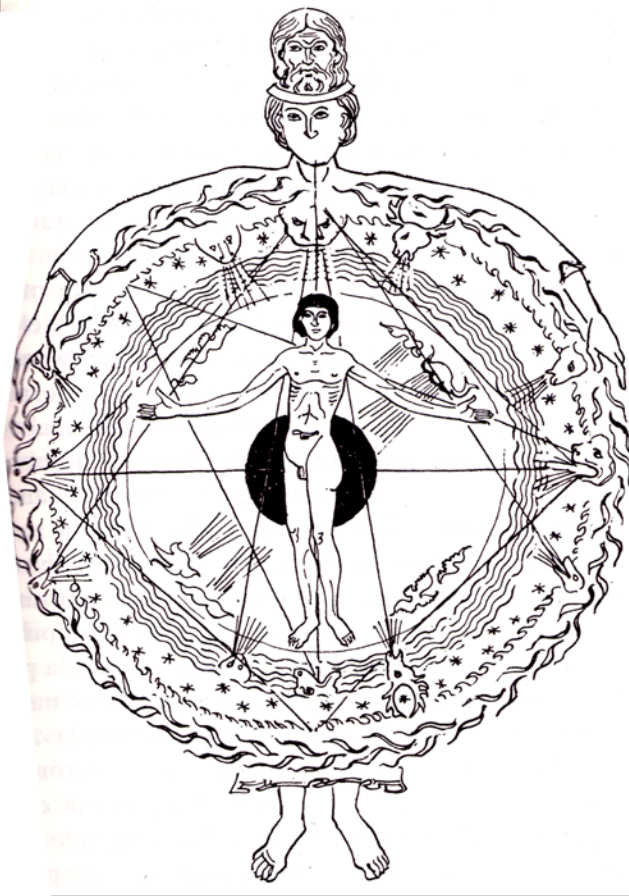


Fig. 81. **REPRESENTACIÓN DEL HOMBRE COMO «PEQUEÑO MUNDO» EN MEDIO DE LA ESFERA DEL, «GRAN MUNDO»**, según una miniatura de los manuscritos de santa Hildegarda de Bingen.

El hombre, en quien están reunidas las propiedades y las fuerzas del universo, está representado de pie, ante el globo terráqueo. El «gran mundo» es a su vez abrazado por un personaje de aspecto humano, lo que significa que el hombre y le universo se corresponden como la imagen y su reflejo. Por encima aparece el rostro de un anciano, el Espíritu creador, que reina a la vez sobre el microcosmos y el macrocosmos.

FUENTE: BURCKHARDT, Titus. *Chartres y el nacimiento de la catedral*. Barcelona: J J. de Olañeta, 2004, p. 19.

⁸⁰⁸ Op. Cit. GUENÓN, René; p. 20.

I. 4.4 LOS ORÍGENES SIMBÓLICOS DE LO SAGRADO.

Como hemos podido ir deduciendo de los epígrafes anteriores, no podríamos entender al hombre sin símbolos como tampoco podríamos entender religión sin símbolos. Es más, sin símbolos no existe religión, y *“sin religión quedaría amputado un enorme espacio del símbolo. Símbolo y religión se estrecha mutuamente. La capacidad del ser humano de crear símbolos se manifiesta poderosa, plural y ambigua en el mundo de la religión”*⁸⁰⁹. Por tanto es vital comprender por qué a la concepción de lo sagrado del mundo y la experiencia de ello, le incumbe tan intrínsecamente la manifestación simbólica. Las cosas que componen el cosmos tienen, por tanto, una capacidad inherente de simbolizar y de revelarnos otro mundo, donde su propia naturaleza lleva inscrito un significado que trasciende su fuerza sensible inmediata.

*Las cosas del universo no se quedan en lo que revelan a simple vista, sino que están cargadas de una densidad de sentido y significado que trasciende lo inmediato y fenoménico. Y así, el símbolo humano, arraigado como está en el cosmos, nos revela que las cosas son más que cosas, más allá de su dimensión material, físico-química, o funcional, siendo capaces de revelar un sentido, un significado que las penetra y las trasciende, de transparentar una Presencia Sagrada*⁸¹⁰.

Pero si queremos estudiar el origen cosmológica del símbolo, debemos comprender que su materia, su ámbito físico, no pasaría de ser materia opaca, despojada de significado y sentido si la percepción y contemplación del hombre no la penetrase a fin de develar el sentido velado que ésta oculta. De este modo entendemos que el símbolo no es una propiedad intrínseca y fundamental de la materia sino que es el hombre que se apropia y le da significado y sentido a ésta. Por tanto sin la configuración de sentido que le otorga el hombre a las cosas, estas serían neutras, oscuras y no simbolizarían nada, pues la razón de ser de los símbolos que pueblan el universo está en el símbolo primigenio que es el hombre mismo. Ahora, ¿de dónde viene tal poder simbolizador en el hombre? ¿Qué hay en él que le capacita para ser símbolo originario, fuente de toda simbolización? Para responder esto, no debemos olvidar que tanto antropológicamente

⁸⁰⁹ MARDONES, José María. **La vida del símbolo: la dimensión simbólica de la religión**. Maliaño (Cantabria): Sal Terrae, 2003.; p. 91.

⁸¹⁰ Op. Cit. FERRÁNDIZ GARCÍA, Aurelio; p. 91

como teológicamente la esencia del hombre es una estructura conformada por cuerpo y alma, esto es, materia y espíritu:

Y es en el hombre, que es espíritu encarnado o un cuerpo espiritual, donde confluyen todas las dimensiones que componen la vida y la existencia: la exterioridad y la interioridad, la temporalidad y eternidad, la objetividad y subjetividad, la finitud e infinitud. Y así, el hombre es ese pequeño mundo o «microcosmos» abierto a todas las dimensiones de otros mundos que componen la creación. El hombre es «finitud» abierta a la «infinitud» y en él el mundo entero participa de esa transparencia⁸¹¹.

Pero al analizar esta raíz antropológica del hombre como símbolo primigenio es esencial comprender que para una realización simbólica del ser humano es necesaria la mediación del cuerpo, pues sin cuerpo no hay posibilidad alguna de simbolización, “ya que es a través del cuerpo como el hombre manifiesta y visibiliza su yo-espiritual y no a modo de instrumento o de expresión externa funcional, sino que la visibilización corpórea ya es la realización de la persona en sí misma, en el mundo y con los demás⁸¹²”, así el cuerpo oculta al mismo tiempo que revela el misterio tras la persona, pues la dimensión corpórea contiene, concentra, declara y consume en todo hombre la plenitud de la verdad del ser que él mismo expresa. “Gracias al cuerpo, el hombre tiene una dimensión histórica que tiene como base y soporte su vivir arraigado al tiempo y al espacio, pero que, a la vez, trasciende estas coordenadas espacio-temporales con un vivo e irreprímible deseo de un cielo nuevo y una tierra nueva⁸¹³”.

Por ello, primeramente debemos entender que si los símbolos existen es porque éstos son absolutamente necesarios al hombre, pues por medio de estos los seres humanos nos comunicamos, porque gracias a ellos depositamos nuestra herencia, porque merced a éstos compartimos y correspondemos nuestras creencias y porque con ellos logramos entender la sociedad y el mundo en que existimos. Así el símbolo en su ámbito religioso, constituye el procedimiento utilizado por los seres humanos para otorgar una significación sagrada al mundo que les rodea, un sentido profundo a los objetos e imágenes con las que convivimos cotidianamente. A través del simbolismo, gran cantidad de actos, paisaje y objetos quedan rodeados de misterio, significación o carga religiosa. Hemos visto que el símbolo es una realidad sensible que nos hace transitar hacia lo

⁸¹¹ Ibíd., p. 93.

⁸¹² Ibíd., p. 93.

⁸¹³ Ibíd., p. 93.

trascendente, dejándonos entrever aquello que permanecía oculto bajo el velo del misterio, *“nos descubre algo de esa luz lejana pero inextinguible que irradia lo numinoso”*⁸¹⁴. Esa capacidad de hacernos transitar que posee el símbolo es una característica intrínseca y particular, no algo añadido exterior, sino que conforma su ser más elemental, es precisamente la que nos permite acercarnos –aunque sea de un modo indirecto- al mundo trascendente, de lo inefable, por medio de hacérsenos presente de algún modo que nos permite acceder a una comunión con lo Invisible, de allí que –desde esta perspectiva- sea tan profunda la experiencia simbólica suscitada en el ser humano, y tan profundos los nexos que se han establecido entre mística y simbolismo. En definitiva es la manifestación de lo Sagrado en el mundo y en el hombre, pues la religión y el mundo de lo sagrado son unos de esos lugares privilegiados donde reina el símbolo, pues estos nos llevan más allá de las fronteras que limitan nuestra experiencia cotidiana.

De esto, podemos desprender que del acto creador de Dios, es que le sobreviene al hombre esa constitución corpórea-espiritual que le facilita una apertura a la verticalidad y a la trascendencia y que lo configura como el símbolo generador de todos los restantes símbolos. Esto ya lo ratifica desde el comienzo la escritura sagrada por la Palabra activa y creadora en el *“hágase la luz”* que nos revela que en el acto creador de Dios se está comunicando. *“Aquí radica el poder simbolizador del cosmos y de las cosas creadas: hablan de Dios porque Dios las ha dicho y ello es justamente la creación. El acto en que Dios dice las cosas, las pronuncia, las llama y por eso son simbólicas. Dios no llama a las cosas porque son, sino, más bien, para que sean. Dios no nombra a las cosas porque tienen un nombre, sino para que lo tengan”*⁸¹⁵. De allí se comprende el cosmos como símbolo del poder creador de Dios, y la religión como un fenómeno que posibilita los modos de encuentro simbólico del hombre con la realidad de lo sagrado.

*La religión –no podemos concebirla de otra manera- exige un espacio de juego simbólico. La religiosidad «teatraliza» de alguna manera un encuentro del hombre con otra realidad, lo sagrado, el Misterio, que se representa en un escenario donde reinan las pautas simbólicas. Sin símbolos no hay representación religiosa ni representación alguna. Nos quedamos sin posibilidad de echar lazos, sugerencias, evocaciones, referencias a eso otro, trascendente, con lo que decimos entrar en relación, y constituye, por otra parte, lo más profundo, significativo y realísimo de la realidad que vivimos. Quien dice «religión» dice «juego simbólico»*⁸¹⁶.

⁸¹⁴ Op. Cit. MALDONADO, Luis; p. 53.

⁸¹⁵ Op. Cit. FERRÁNDIZ GARCÍA, Aurelio; p. 95.

⁸¹⁶ OP. Cit. MARDONES, José María; p. 89.

Mircea Eliade afirma que la religión es el desesperado esfuerzo del hombre por descubrir el fundamento de las cosas, de la realidad última⁸¹⁷. Recordemos que el acto religioso en el hombre aspira a trascender tiempo y espacio, haciendo referencia a una realidad que es metaempírica, así el símbolo permite presentar indirectamente algo que no puede ser enseñado o mostrado claramente a la sensibilidad.

Podríamos decir que el símbolo religioso es una forma de experiencia de la realidad: la de ver los objetos de la realidad al modo de la hierofanía. Una experiencia límite de la realidad [...]

El pensar simbólico hace «estallar» la realidad inmediata y directa, y, sin disminuirla ni desvalorizarla, la remite a un mundo nuevo. [...]

El simbolismo religioso abre o remite al ser humano hacia el fundamento o raíz de la realidad del mundo. La peculiaridad del símbolo religioso radica, por tanto, no en un sentimiento o emoción cuanto en «la conciencia de una dimensión trascendente en todas las experiencias de la vida, la afirmación de una realidad más profunda que subyace a toda apariencia»⁸¹⁸. En el fondo, se presupone que el mundo, la realidad, no está cerrada, ni ningún objeto está aislado en su propia existencialidad. Existe una profundidad inagotable y misteriosa que religa todas las cosas⁸¹⁹.

Por tanto, necesariamente debemos deducir que no es posible el estudio del mundo de lo sagrado sin el estudio del simbolismo religioso, pues el *homo religiosus* percibe la revelación del misterio de la realidad a través de los símbolos. Por tanto éste no es mero reflejo de la realidad sino que nos revela algo de la riqueza y profundidad inagotable de «la realidad», en definitiva del Misterio. El símbolo, en esta materia nos *“revela una modalidad de lo real o una estructura del mundo (trascendente) que no es evidente en el nivel de la experiencia inmediata”⁸²⁰*.

Así, siendo uno de los rasgos específicos del símbolo religioso el ser vehículo y portador de significados que nos trascienden y nos sobrepasan por ser del ámbito de lo sagrado. Su gloria y su encanto, así como su mala reputación estriba en que alcanza a llegar donde la ciencia no puede; donde el símbolo nos hace la revelación de secretos de carácter epifánico de sus imágenes donde otras modalidades de conocimiento no

⁸¹⁷ Ver ELIADE, Mircea. *“Observaciones metodológicas sobre el estudio del simbolismo religioso”* en *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1983, p. 119

⁸¹⁸ DUPRÉ, Louis. *Simbolismo religioso*. Barcelona: Herder, 1999, p. 57 citado por Op. cit. Mardones, José María, p. 92.

⁸¹⁹ *Ibíd.*, pp. 92-93.

⁸²⁰ Op. Cit. ELIADE, Mircea; p. 129.

hubiesen tenido acceso. *“Las imágenes, cuando adquieren una modalidad simbólica, apuntan siempre a algo más allá de sí mismas, a algo que trasciende su sentido literal e inmediato. Lo no sensible, lo inaccesible en todas sus formas (inconsciente, sobrenatural, surreal) serán hechos que buscarán sus vías de comunicación a través de imágenes cargadas de sentido que se abren al infinito*⁸²¹. De allí ese buen matrimonio que ha existido siempre entre arte y religión, pues ambos pueden hacer mensurable lo incommensurable, comunicable lo inefable, expresar lo infinito, representar la trascendencia, descubrir el sentido oculto de las cosas que se nos velan-revelan, ser la epifanía⁸²² del misterio. Es así que imágenes y símbolos - modalidades de conocimiento indirecto de inagotable dimensión proyectiva-, allí donde ciencia y conocimiento lógico no se comprometen ni se arriesgan, palparán el misterio, la religión y la magia. En definitiva, el símbolo es una instauración de la experiencia de lo sagrado.

Por otro lado, debemos comprender que si el hombre entra en conocimiento de lo sagrado, es porque éste se le manifiesta. Esto es lo que *Mircea Eliade* denomina como «*hierofanía*» -lo sagrado que se nos revela-, y *Rudolf Otto* como lo «*numinoso*» -el sentimiento ante la manifestación de lo sagrado-, según vimos en los primeros subcapítulos de esta investigación; donde la hierofanía suprema es para el cristianismo, la encarnación del Verbo. *“Desde el momento en que lo sagrado se manifiesta en una hierofanía cualquiera no sólo se da una ruptura en la homogeneidad del espacio, sino también la revelación de una realidad absoluta, que se opone a la no realidad de la inmensa extensión circundante. La manifestación de lo sagrado fundamenta ontológicamente el mundo”*⁸²³. El símbolo sería entonces una modalidad humana de articular nuestra realidad y experiencia del mundo en torno a los fundamentos mismos de la *Realidad*, resultado de un vínculo tenso de fusión y ruptura del hombre con su mundo, que le despliega hacia el entendimiento numinoso de la realidad.

El conocimiento que aporta el símbolo no es, por tanto, sistemático, pero aporta una perspectiva que abre un acceso al centro de la realidad, desde donde las cosas se apprehenden como articuladas dentro de una red y un orden mayor.[...]

De ahí que el simbolismo, especialmente religioso, señale las fuentes profundas de la vida y ponga en contacto con ellas. El símbolo es una manifestación de la Vida y compromete directamente la existencia. [...]

⁸²¹ Op. Cit., PEÑA VIAL, Jorge, p. 129

⁸²² **Epifanía:** significa la aparición de la luz divina, que en sí es inaccesible, en la realidad terrena, de tal modo que podamos contemplarla.

⁸²³ ELIADE, Mircea. **Lo Sagrado y lo Profano**. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998, pp. 21-22

Se resiste a la consciencia y deambula por los pasadizos subterráneos del inconsciente, de lo onírico y no verbalizable. El símbolo, vamos viendo, es conocimiento que se dirige no sólo a la consciencia despierta, sino a la totalidad de la vida psíquica⁸²⁴.

Así el símbolo religioso se erige como la evocación de lo ausente, del misterio, que intenta desvelar las raíces profundas de la realidad, los pilares del universo.

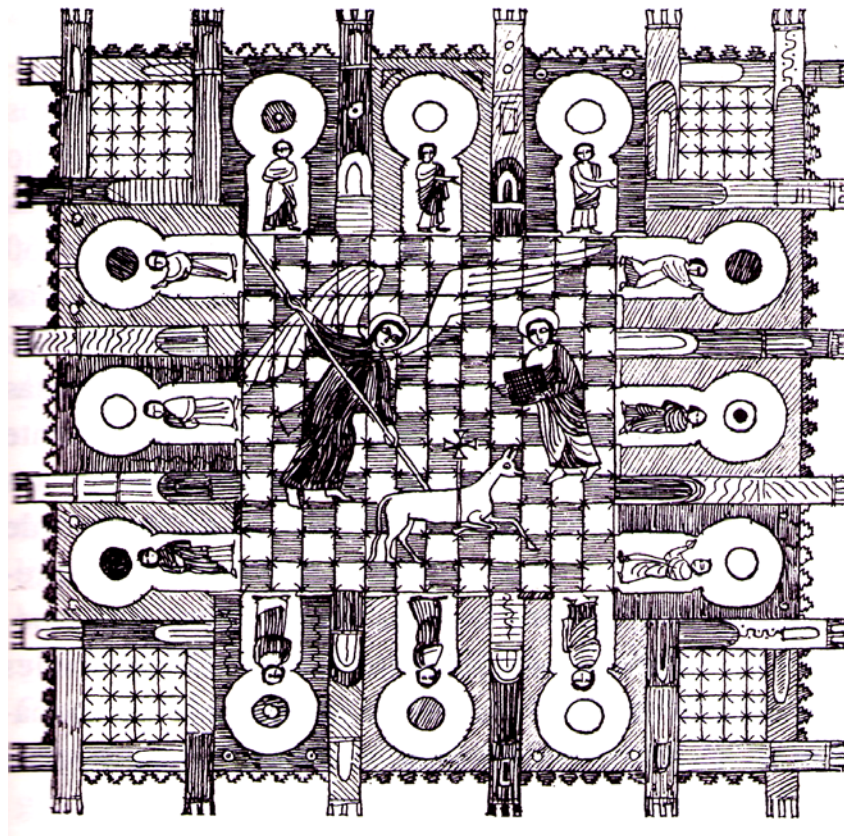


Fig. 82. **LA JERUSALÉN CELESTIAL**, según una miniatura de un manuscrito español del siglo X.

La ciudad se ve desde arriba, con los muros como aplanados. En el centro figuran el Cordero de Dios, san Juan sosteniendo el Libro y el Ángel que mide la ciudad con su vara. En el umbral de las 12 puertas están los 12 apóstoles y, encima de ellos, las perlas con las que la Sagrada Escritura compara las puertas. Toda la imagen de la ciudad se desarrolla sobre un fondo parecido a un tablero de ajedrez de 12 veces 12 casillas, lo que da el número solar de 144, la medida de la muralla efectuada por el Ángel.

FUENTE: BURCKHARDT, Titus. *Chartres y el nacimiento de la catedral*. Barcelona: J J. de Olañeta, 2004, p. 31.

⁸²⁴ Op. Cit. MARDONES, José María; p. 96

I. 4.5 SIGNO Y SIMBOLISMO LITÚRGICO.

Según hemos podido ver en los subcapítulos precedentes, que la Liturgia es el conjunto de signos y símbolos con los cuales la Iglesia le rinde culto a Dios y se santifica, esto significa precisamente, que en ella todo es signos y símbolos. Pero también hemos podido entrever que ambos términos no son análogos, aún cuando ambos sean un elemento sensible, un objeto material. El signo nos conduce siempre a una realidad clara, definida, comprensible. El símbolo, según hemos ido viendo, nos conduce a una realidad que es de otro orden, más allá de lo que nuestra razón alcanza a dominar o a distinguir. En la liturgia entramos en contacto con realidades primordiales y trascendentes y somos sumergidos en ellas⁸²⁵.

El signo como realidad externa, conducente a otra distinta, comprendida racionalmente es diferente pues al símbolo, ya que la realidad inefable a que conduce éste, no puede ser captada plenamente por la razón. Por tanto es percibida de forma intuitiva, pero de modo de *intuición intelectual*, como decíamos anteriormente. Es así que el símbolo es capaz de representarnos la esencia de la realidad a la que alude, de modo integral, simultáneo y no de modo sucesivo como opera el pensamiento racional. Esta imposibilidad de someter a la precisión racional la realidad simbolizada se debe a que justamente a que el plano de realidad experimentada excede los límites de la razón, por eso también para comunicarse, excede el lenguaje habitual e ingresa a un nuevo lenguaje, el lenguaje analógico o figurado. Pero no es del todo ajeno a la razón, y eso es fuente de su poder intrínseco, pues actúa ensamblando razonamiento e imaginación, por eso signo y símbolo se van corrigiendo recíprocamente.

Entendemos entonces que el símbolo es el lenguaje que permite expresar realidades profundas como la experiencia de lo trascendente. Por eso la liturgia hizo tempranamente uso de ellos, pues los símbolos les permitían expresar lo inefable, referirse a realidades que la trascendían. De no hacerlo, se quedaría siempre en la capa externa, sin traspasar la corteza. En la liturgia no era, ni es, necesaria racionalizarla ni dominarla intelectualmente, cosa imposible por lo demás porque su fondo es sobrenatural, sino que es necesaria experimentarla vitalmente. La teología litúrgica fue dándose cuenta

⁸²⁵ Cfr. DE PEDRO, Aquilino. *Liturgia. Curso básico para fieles y comunidades*. Santiago de Chile: San Pablo, 1996, p. 10.

que para ello, el arte no era un accesorio sino que necesidad vital, ya que entre ambos se daba una profunda sintonía⁸²⁶.

El poder evocador de la realidad que tiene los signos y símbolos hizo que estos desarrollaran un propio lenguaje al interior de la liturgia, que ayudaban a prolongar e intensificar la Palabra de Dios, y así facilitar la comprensión del mensaje cristiano entre los fieles. Los Sacramentos se constituyeron en los símbolos fundamentales de la fe cristiana. Tanto estos símbolos y signos encontraron fundamentalmente sustento en la sagrada Escritura, no obstante algunos se tomaron de la tradiciones diversas, como explicamos en el subcapítulo precedente. Así, *“los signos cumplen la función de santificar el alma. Los signos son necesarios por el carácter comunitario de la liturgia, y la unanimidad de la asamblea se expresa no sólo por los gestos sino también por el lenguaje, el canto y la música”*⁸²⁷.

Así entonces, la liturgia tiene una especial relación con lo epifánico, debido a su condición de figura. *“La liturgia no trata de doctrinas y normas abstractas; todo en ella es figura visible, todo en ella es palabra oíble y cosa aprehensible; es acción, en la cual el hombre participa realizándola”*⁸²⁸. La liturgia, por el orden de la Encarnación, se eleva como un dominio privilegiado para percibir la apertura de la imagen y la significación trascendente que ella misma transmite. *“El hombre, consciente o inconscientemente, busca en lo litúrgico la epifanía; busca la aparición de la realidad santa en el acontecer del culto; el resonar de la palabra eterna en el hablar y cantar de la liturgia; la presencia del Espíritu Santo en la corporalidad, asible en las manos, del servicio divino”*⁸²⁹. Esta realidad que observamos en el culto cristiano no debe parecernos estrafalaria ni tampoco prodigiosa, sino algo normal en el orden de la encarnación.

¿Cuál es el significado teológico de la festividad de la noche de Pascua cuando se canta de manera solemne “Esta es la luz de Cristo”, lumen Christi, después de la bendición del fuego? ¿O qué significa la frase: «Hoy ha nacido el Redentor» durante los días de Navidad? ¿a qué significado apunta? Sin duda, a la presencia de Cristo mismo. La Liturgia nos presenta una lógica de imagen y acontecimiento muy lejana de todo racionalismo. Ello no significa un acceso fácil, inmediato y directo a Dios, pues estamos frente a una realidad inmaterial e invisible a la que

⁸²⁶ Cfr. Ibíd., p. 75-83

⁸²⁷ Op. Cit., SEBASTIÁN, Santiago, p. 87.

⁸²⁸ GUARDINI, Romano. *El talante simbólico de la Liturgia*: Buenos Aires, ágape Libros, 2005; p. 183.

⁸²⁹ GUARDINI, Romano. *Los sentidos y el conocimiento religioso*. Madrid: Rialp, 1974, p. 76.

*sólo accedemos por analogía. Pero el alma y sus contenidos más espirituales se expresan de este modo: a través de la imagen y del gesto corpóreo*⁸³⁰.

La liturgia está atravesada por el concepto de ciclo, retornando día a día, temporada tras temporada, perpetuando una estructura inmutable por medio de la celebración de las fiestas litúrgicas, aquellos eventos cardinales y reales en la vida del cristiano, pues la liturgia se alza como imagen y refracción de lo eterno en el tiempo, del ámbito originario de la creación y de la gracia. Lamentablemente asistimos en nuestro tiempo al momento en que las imágenes sagradas instauradas han sido suplantadas por conceptos, las imágenes personificadas han sido sustituidas por sucedáneos, artefactos y máquinas de la era técnica; los ritmos vivientes por segmentaciones mecánicas del tiempo, y así consecutivamente. *“¿Qué dificultad tan grande representa todo esto para comprender que una fiesta es algo temporal, una relación de lo eterno con un día exactamente determinado, que no admite cambio en el gran orden temporal del Año Litúrgico!”*⁸³¹. Desgraciadamente el intelecto abstracto y seco, la finalidad pragmática y utilitaria ha penetrado todos los campos, despojando y debilitando las formas más vivas e intuitivas de tomar parte en lo real de la liturgia que se nos ofrecía con plenitud de sentido. Evidentemente los efectos de esta racionalización, con la consecutiva pérdida de energía imaginaria y contemplativa de nuestra época, han repercutido en la configuración de las acciones litúrgicas, y aunque éstas no han sido suprimidas, al hallarse aseguradas por la tradición ritual eclesiástica⁸³²:

*Ninguna racionalización del mundo conseguirá que el bautismo deje de realizarse en la unidad de palabra y agua, o la autodonación de Cristo, en la comida del pan y del vino. Pero esa racionalización ha conseguido algo: el baño del bautismo se ha convertido en un simple rociar o salpicar con un poco de agua la cabeza del niño; y el pan, en una estrecha hostia, semejante al papel. La figura no ha desaparecido, pero se ha reducido a su dimensión mínima*⁸³³.

Esta depuración racionalista que ha llegado hasta las expresiones litúrgicas nos cuestiona acerca de cómo debe celebrarse la liturgia a fin de que la imagen pueda elevarse con todo su señorío al feligrés, revelándole su sentido sagrado. *“todo esto hace difícil la experiencia viva de la epifanía, que no sólo esta conexas con el fenómeno de la debilitación de la imagen, sino también con lo que acompaña a toda acción litúrgica: la*

⁸³⁰ Op. Cit. PEÑA VIAL, Jorge; p. 130.

⁸³¹ Op. Cit. GUARDINI, Romano. *El talante simbólico...*; p. 184.

⁸³² Cfr. Op. Cit. GUARDINI, Romano. *Los sentidos...*; p.78.

⁸³³ Op. Cit. GUARDINI, Romano. *El talante simbólico...*; p. 188.

*oración personal e individual*⁸³⁴. No debemos olvidar que la liturgia apela a la integridad del ser humano, a sus sentidos, a su imaginación, a su espíritu y a su razón; así el fiel se encuentra frente a multitud de símbolos llenos de sentido –gestos, movimientos, acciones, objetos consagrados, vestiduras, lugares y tiempos específicos-, donde lo corporal es expresión pura del íntimo vitalismo del espíritu, y donde la plenitud espiritual y las tramas de creencias profundas tienen su encarnación expresiva, visual y plástica, en los ritos litúrgicos.

Hemos dicho que el símbolo surgía cuando lo espiritual e interno encuentra su testimonio exterior en el mundo sensible, pero no encarnándose en algo material de carácter arbitrario o convencional meramente, sino que era preciso que esa proyección de lo interior hacia afuera *“se verifique con carácter de necesidad esencial y obedezca a una exigencia de la naturaleza”*⁸³⁵. Así, en el mundo de la expresión litúrgica, el cuerpo se convierte en imagen expresiva del alma y, a su vez, un gesto cualquiera está posibilitado de revelar la presencia de un proceso psíquico interior. Además, para que exista símbolo litúrgico, se necesita que éste aparezca nítidamente definido, y que su expresión sensible no sea susceptible de confundir cualquier otro contenido espiritual, y donde su lenguaje sea claramente interpretado expresando naturalmente un talante particular del espíritu. De este modo, una vez concordado y constituido el símbolo alcanza su reconocimiento de validez universal y se hace accesible para todos.

*Lo espiritual y lo corporal deberá reflejarse en una perfecta consonancia y mutua compenetración; pero, al mismo tiempo, deberá el espíritu conservar un señorío vigilante y pleno sobre todos los trazos de la creación simbólica, distinguir con precisión y pesar atentamente todos los factores integrantes, para que los contenidos concretos y determinados reciban también su correspondiente y adecuada significación. Cuanto más preciso y valioso sea el símbolo y más auténticamente merezca esa denominación, tanto más válido, más universal, más depurado e íntegro será el contenido espiritual, aprisionado y rebosante en las formas sensibles*⁸³⁶.

⁸³⁴ Op. Cit. PEÑA VIAL, Jorge; p. 132. Si falta la espontaneidad de esa vida de oración personal, bien pronto veríamos a la liturgia marchitarse y degenerar en formalismo mecánico y exterior, frío y anémico. Asimismo, los intentos de revitalizar la vida litúrgica asimilándola a un espectáculo, desconocen la naturaleza de la liturgia.

⁸³⁵ GUARDINI, Romano. *El espíritu de la Liturgia*. Buenos Aires, ágape Libros, 2005; p. 72

⁸³⁶ Ibíd. p. 73. La liturgia no es un conjunto abrumador de prescripciones nimias, prácticas rituales, ceremonias o teatralismo, sino que se encuentra lleno de contenido vital y trascendencia religiosa. El protestantismo, en su intento de fundar la «religión del espíritu» sin culto ni símbolo ni manifestaciones

Sólo si se dan las condiciones apropiadas, la liturgia y todo su simbolismo se vivenciarán de modo genuino, promoviendo una armonía de las diversas potencias del alma, una serena plenitud de la celebración litúrgica y una jubilosa participación en los misterios divinos, evitando que los símbolos se presten a la pluralidad de sentidos, a la polisemia de significados o a arbitrarios enfoques que le resten nitidez, sobriedad e irradiación.

Aquí, en el terreno de la liturgia, se alude a las grandes verdades: el destino de las almas, la posesión de la única y verdadera vida, el sentido de las cosas eternas. A través de la liturgia, el alma se acerca a Dios, y lo sagrado se le manifiesta: no al modo racional, discursivo, lógico y distante, sino por el camino de las imágenes llenas de sentido, de las que la liturgia rebosa, capaces de sugerir y promover un contacto vivo con lo trascendente⁸³⁷.

De este modo la renovación y recuperación de la liturgia debe comenzar por un mejor conocimiento de su lenguaje y de sus diversas modalidades de manifestación de lo espiritual, pues tales símbolos e imágenes son, potencialmente, capaces de reivindicar su vigorosa actualidad religiosa, si se dan las condiciones adecuadas. *“En todo caso, un símbolo religioso tiene tal fuerza, que aunque no se lo capte conscientemente, transmite su mensaje, pues el símbolo se dirige al ser humano integral, y no exclusivamente a la inteligencia”⁸³⁸.*

Analizado el simbolismo religioso en la vida de la liturgia, estaremos en condiciones de ver el desarrollo de éste, en el tiempo de la flor y nata de la civilización del Occidente medieval. Por lo que afirmaremos que este simbolismo fue muy desarrollado por los grandes liturgistas medievales, -que ya hemos tenido ocasión de revisar-, en el que los comentarios que hacen algunos de ellos, como *Honorio de Autun*, *Sicardo de Cremona* o *Guillermo Durando de Mende*, tuvieron un huella muy grande. Sus manuales litúrgicos están especialmente dedicados a la explicación alegórica de los ritos, del edificio del templo y de los objetos de culto. Es necesario decir que a veces, la significación de los ritos se vio ensombrecido por los propios excesos alegóricos, mas fue un método hermenéutico muy habitual en el Medioevo. *Honorio de Autun* en su texto *Gemma Animae*, a partir del capítulo LXXXIX podemos observar una historia muy completa de la

externas, conduce a una gelidez carente de humanidad. La liturgia católica rebosa de emoción, de alegría, de serenidad clásica. Hay en ella plenitud de verdad y potencia expresiva de todo el contenido de la fe.

⁸³⁷ Op. Cit. PEÑA VIAL, Jorge; p. 133.

⁸³⁸ *Ibíd.*, p. 133.

liturgia, continuando con la interpretación alegórica de cada uno de los elementos del templo cristiano, además de realizar algunas precisiones de corte histórico y teológico, por ejemplo:

*Las iglesias se orientan hacia el Este, por donde sale el sol que nace, porque en él es venerado el Sol de Justicia y en el Este está dispuesto el paraíso, nuestra casa, tal como se nos anuncia. En la iglesia material está simbolizada la Iglesia, congregada en ella para el servicio de Dios. Esta casa es colocada sobre unos cimientos de piedra y la Iglesia está apoyada sobre la roca segura de Cristo... Las piedras se mantienen unidas con mortero y los fieles se unen con el lazo del amor. El santuario simboliza la primitiva Iglesia, recogida de los judíos, la nave anterior representa a aquellos que sirven a Dios en la vida activa.*⁸³⁹

No obstante la belleza e imaginación de estos liturgistas, debemos admitir, que muchas veces, junto a lo bueno que es mucho y enormemente interesante, también *Honorio de Autun* nos presenta alegorismos un poco más secundarios, superficiales o forzados que pueden ser un poco artificiales, pues no se vincula el significado con la naturaleza del objeto en un primer término, y que se alejan de lo que hemos llamado *símbolo esencial* y que más adelante, harán caer en excesos a esta ciencia litúrgica, que habrían de proliferar desde fines del siglo XIII al XIV y que harían hundir en el descrédito a la ciencia litúrgica durante unos doscientos años. No obstante por la cantidad de manuales conservados, podemos dilucidar que gozaban de bastante popularidad en su época y era manual obligado para el artesano que realizaba el programa iconográfico de una catedral, además de la asesoría del teólogo para la supervisión de éste, como ha tenido ocasión de demostrarlo sobradamente Emile Mâle en sus investigaciones. Alguno de estos excesos alegóricos, podría ser este:

*Las transparentes ventanas que alejan a la tempestad y dejan penetrar la luz, son los doctores que resisten la tormenta de las herejías y desparraman la luz de las enseñanzas de la Iglesia. El cristal de las ventanas a través del cual pasan los rayos de luz es el pensamiento de los doctores, que ven misteriosamente las cosas divinas como a través de un cristal.*⁸⁴⁰

También este texto está referido por *Sicardo de Cremona* en su *Mitrale*: “Las ventanas, que alejan la tempestad y dejan penetrar la luz, son los doctores, que resisten

⁸³⁹ Op. Cit., AUTUN, Honorius Augustodunensis de. *Gemma animae*. Cap. CXXIX, p. 24.

⁸⁴⁰ *Ibíd.*, capítulo CXXX.

la tormenta de las herejías y desparrraman la luz de la iglesia sobre los fieles”⁸⁴¹. O también este otro simbolismo litúrgico de Honorio:

*Las columnas que sostiene la casa son los obispos, sobre los que se apoya la estructura de la Iglesia, merced a la rectitud de su vida. Las vigas que mantiene unida a la construcción son los príncipes de este mundo que proporcionan a la Iglesia su protección. Las tejas de la cubierta, al impedir el paso de la humedad a la casa, son soldados que protegen la Iglesia de paganos y enemigos.*⁸⁴²

El ya citado Sicardo, obispo de Cremona (h.1150- 1215) redactó una Summa en cuatro libros, titulado *Mitræ seu de officiis ecclesiasticis Summa* donde, siguiendo la tradición estilística de *Amalario de Metz*, realiza una analogía entre la vida de la Iglesia con la Liturgia. Es relevante la relación que establece entre el templo cristiano y el templo levantado por Salomón y los precedentes hebreos del altar cristiano.

*Las iglesias que se hacen en forma de cruz nos muestran que debemos ser crucificados por el mundo, o que debemos seguir la Cruz, como dicen aquellas palabras: «el que quiera venir en pos de Mí, que se niegue a sí mismo, coja su cruz y me siga» (Mt. 16, 24). Las que se construyen en forma de círculo, simbolizan a la Iglesia, extendida por todo el orbe de la tierra, «sus palabras llegarán hasta el fin del orbe» (Sal.19, 5), o bien, que nosotros, procedentes del círculo del orbe, llegamos hasta el círculo de la corona de eternidad.*⁸⁴³

*La puerta de la iglesia es Cristo, ya que «Yo soy la puerta, el que entre por mí será salvo» (Juan 10, 9). «Nadie va al Padre si no es por mediación de Cristo» (Juan 14, 6). Así como se dice que una puerta cierra el paso, o bien se ofrece abierta, ya que las puertas se hacen para alejar a los enemigos y para admitir a los huéspedes, así el mismo Cristo, que resiste a los soberbios y da la gracia a los humildes, obrando en justicia, arrojará a los infieles del reino, y ofreciéndose abierto por su infinita misericordia, introducirá a los fieles en el reino*⁸⁴⁴.

Estimamos que el gran valor de la obra de Sicardo de Cremona, no es sólo traspasar el pensamiento simbólico del siglo XII al siglo XIII, sino que establecer una auténtica solución de continuidad entre Revelación y culto, al vincular los textos bíblicos con el simbolismo esencial que estará asociado a los elementos materiales de la celebración litúrgica y el templo cristiano.

En la ya abordada obra de Durando, el *Prochiron*, quiso ofrecer un tratado definitivo con el simbolismo litúrgico asociado al templo cristiano, que pudiese interesar

⁸⁴¹ Op. Cit. CREMONA, Sicardo de, p. 65

⁸⁴² Op. Cit., AUTUN, Honorius Augustodunensis, capítulo CXXXI, p. 25.

⁸⁴³ Op. Cit. CREMONA, Sicardo de. pp. 64-65.

⁸⁴⁴ *Ibíd.*, p. 66.

tanto a eclesiásticos, a la feligresía, como a los artistas góticos: plasmando los espacios, gestos corporales y ornamentos litúrgicos de su correspondiente interpretación simbólica. Es así que, en su libro I, que trata de la simbología del templo cristiano y de sus partes, como el altar, las pinturas, las campanas, etc., argumenta el valor del uso de las imágenes, refutando quienes vean en ellas alguna manifestación de iconolatría:

Las pinturas y los ornamentos que están en la iglesia son las lecturas y las escrituras de los laicos, lo dice Gregorio, «una cosa es adorar pinturas, otra cosa es aprender, a través de la historia, lo que representan, lo que se debe adorar», pues la Escritura lo muestra a los que la leen; la pintura enseña a los ignorantes que la miran, para que sin instrucciones ellos vean lo que deben seguir y leer en estas pinturas, lo que no conocen por las letras. (...)

Nos reprenden fuertemente sobre dicho artículo, pero nosotros no adoramos estas imágenes y no las tomamos por dioses y no colocamos en ellas la esperanza de nuestra salvación porque ello sería idolatría, pero las veneramos y nos evocan el recuerdo de los hechos pasados que ellas representan; (...)

Los simples y los débiles podrían ser fácilmente arrastrados a la idolatría por el tan gran e indiscreto uso de las pinturas y esculturas.(...)Pero no es censurable usar moderadamente de las pinturas para representar el mal que se debe evitar y el bien que se debe imitar⁸⁴⁵.

Las argumentaciones de Durando sobre la cuestión de las imágenes siguen desarrollándose extensamente, con lo que podríamos argüir ese conflicto o tensión permanente, aún tardíamente a finales del siglo XIII; que significaba el percibir las imágenes como un elemento de veneración o un elemento pedagógico y la consideración de ese mismo objeto, pintura o escultura como degenerando a una especie de iconolatría. Por lo menos existe la preocupación constante. Lo que tampoco debiera extrañarnos, pues aún hoy existen numerosos procesos de canonización detenidos en la Iglesia bajo el argumento de «culto indebido».

Podemos entender entonces, que el simbolismo litúrgico no es algo desconocido por los fieles, ya que los sermones, la interpretación alegórica de la Biblia, las pláticas de las fiestas de dedicación, la estabilidad de sus significados y la transmisión de ideas, hacen posible que siempre se vaya cristalizando, en la memoria y en el corazón, estas experiencias en el hombre corriente. No se desconoce que la iglesia de piedra represente a la Iglesia espiritual, el cuerpo místico, que el templo terreno evoque a la «Jerusalén

⁸⁴⁵ DURAND DE MENDE, Guillermo. *Prochiron, vulgo Rationale Divinorum Officiorum* (ca. 1286). Libro I: *La Iglesia y sus partes*. Ver en AA. VV. *Fuentes y documentos para la historia del arte. Arte Medieval II: Románico y Gótico*. Vol. III. Barcelona: editorial Gustavo Gili s/f. pp. 211-233.

celeste». Pero creemos también, que estas alegorías, fundadas en afirmaciones puras y escuetas amparadas en la Escritura, muy dignas de fe en todo caso, hablan de modo pobre al alma del creyente y así puede suceder que a éste no le sea estimulado su espíritu y por tanto no profundice, por no estar arraigado en el marco de un simbolismo más amplio y esencial, que lo aclararía.

Por eso cuando Durando, ingeniosamente, se refiere a las ventanas de la iglesia como la tierna caridad y la hospitalidad abierta, de que el pavimento representa el fundamento de nuestra fe a los pobres de espíritu, de que las sillas del coro son los emblemas de las almas contemplativas, de que la sacristía, donde se dejan los vasos sagrados, es el seno de la Bienaventurada Virgen María, de que las vigas que unen las diferentes partes de la iglesia serían los príncipes de este mundo o los predicadores que defienden la unidad de la Iglesia y la sostienen; se refiere a un tipo de simbolismo que es más bien secundario y superficial. No por ello deben ser rechazados ni deben perder su valor, pero esta profusión de alegorismo y la proliferación de este tipo de manuales litúrgicos, con un verdadero abuso de interpretaciones simbólicas, aun cuando sabemos que los símbolos tiene la piel muy resistente; hizo que paulatinamente éstas fueran cayendo en el descrédito, y con ello arrastrara en su caída al simbolismo auténtico. No por ello el tratado de Durando desmerece su valor, pues ya tuvimos ocasión de analizar detalladamente, en el subcapítulo precedente, y apreciar que una infinidad de símbolos por él interpretados están absolutamente colmados de contenido tradicional. Sólo que lo bueno está muchas veces al lado de lo mediocre. En todo caso, el *Rationale* es el manual litúrgico más consumado de toda la simbología cristiana de la Edad Media⁸⁴⁶. *El cáliz de oro significa los tesoros de la sabiduría escondidos en Cristo. El de plata, la purificación de la falta. El de estaño es el símbolo de la falta y el castigo, pues el estaño está a mitad entre la plata y el plomo y, aunque la carne de Cristo no ha sido de plomo, esto es, pecadora, sin embargo es parecida a la carne sujeta por el pecado.*⁸⁴⁷

En otros casos Durando le llega a otorgar una interpretación simbólica a un objeto tanto por presencia, como por ausencia, tanto si es ostentoso o si es vulgar:

En la Natividad del Señor, algunas iglesias no cuelgan ningún paño en ellas y otras los cuelgan de bajo precio, en otras, por el contrario, son muy bellos. Los que no cuelgan ninguno representan nuestro rubor, pues aunque tengamos una alegría

⁸⁴⁶ Cfr. HANI, Jean. *El simbolismo del templo cristiano*. Barcelona: José J. de Olañeta, Editor, p. 16-17

⁸⁴⁷ Op. Cit. DURAND DE MENDE, Guillermo, p. 231.

por el nacimiento del Salvador, no debemos olvidar la vergüenza pensando que nuestro pecado ha sido tan grande que ha hecho falta que el Hijo de Dios mismo se redujese a la nada por nosotros... Los que cuelgan en la iglesia paños de poco precio, representan con ello la imagen servil que el Señor revistió por nosotros, y en los paños viles en los cuales se le envolvió ese día. Los que cuelgan bellos paños piensan en el gozo que nos da el nacimiento de un rey y nos muestran lo que debemos hacer para recibir a tal huésped⁸⁴⁸.

No obstante las someras críticas expuestas a estos manuales litúrgicos, podemos apreciar en estos extractos de gran interés, una nutrida imaginación analógica, donde el abundante uso de simbolismos pudiera asombrar a quien no esté acostumbrado con este estilo literario tan en boga en la Baja Edad Media. Es correcto afirmar que a pesar de la asombrosa continuidad y estabilidad de estos símbolos, como recién observábamos, poseen en las diversas literaturas litúrgicas, nunca esas interpretaciones se consideraron irrefutables ni tuvieron carácter dogmático. Lo sugerente de ello en cambio, si es imaginar cómo debía ser la atmósfera psíquica, el estadio espiritual de una época, como para conjeturar la convicción profunda que supone la posibilidad de que toda realidad material tiene esa capacidad para conducir a una realidad suprahumana, es decir, el profundo sentido anagógico con que se reviste y expresa esa época, de cómo el mundo visible permite entrever a Dios.

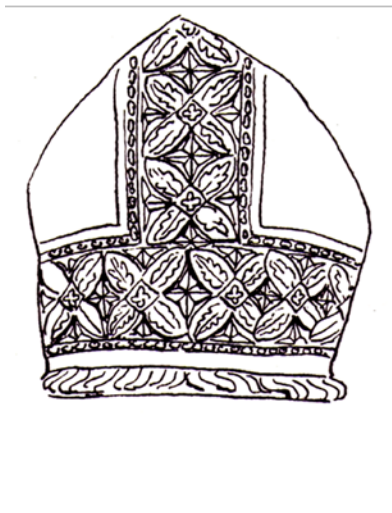
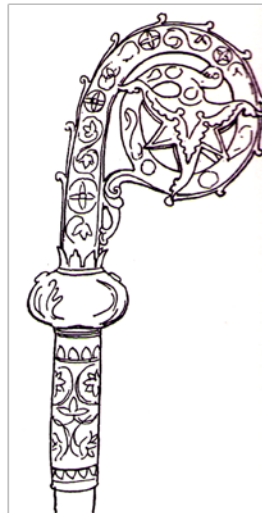


FIG. 77 Mitra de una estatua de obispo de la catedral de Chartres.

Fragmento expuesto en el museo de la catedral de Chartres

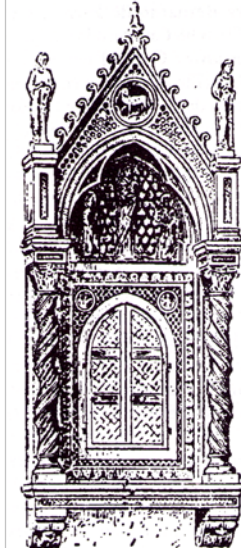
FUENTE: BURCKHARDT, Titus. *Chartres y el nacimiento de la catedral*. Barcelona: J J. de Olañeta, 2004, p. 60.



Báculo del arzobispo de Sens Pierre de Charny, s. XIII.

La voluta adornada con esmaltes de colores termina en una flor, como la vara de Aarón

BURCKHARDT, Titus. *Chartres y el nacimiento de la catedral*. Barcelona: J J. de Olañeta, 2004, p. 60.



Sagrario mural. Siglo XIII.

Roma, Iglesia de San Clemente.

SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*. Madrid: Encuentro, 1994, p. 351

⁸⁴⁸ *Ibíd.*, p. 229.

I. 4.6 NATURALEZA SIMBÓLICA DE LA RELIGIÓN VS. ICONOCLASIA DE LA CULTURA OCCIDENTAL.

Un elemento, sin duda, singular en el estudio de la naturaleza de la Religión, es la confirmación de que en todas las manifestaciones de lo sagrado, con total autonomía del lugar y la época, encontramos idénticos o análogos símbolos y similares métodos espirituales, derivados de un lenguaje universal que refleja una misma búsqueda: el deseo irresistible de alcanzar a Dios o lo Invisible. Obviamente nos estamos refiriendo al hombre entero, al hombre de las civilizaciones tradicionales, sin duda, al *homo religiosus*. *“Para este hombre, en efecto, el mundo visible, en el que se desarrolla su vida terrena, sólo tiene sentido, coherencia y permanencia por referencia a lo Invisible, de lo cual es manifestación sensible, que le sirve de fundamento y lo hace ser y durar”*⁸⁴⁹.

Los elementos o herramientas que el hombre religioso posee para llevar a cabo esta empresa, cual es la búsqueda de lo Invisible han sido, desde el origen mismo de la humanidad, el símbolo, el mito y el rito. Como hemos visto en el epígrafe anterior, el símbolo se eleva como el medio inestimable para volver unir el mundo visible con el Invisible *“en una palabra, de concretar la transparencia metafísica de los elementos del mundo terreno y de los seres que lo habitan”*⁸⁵⁰. Por esa capacidad única de irradiación y desdoblamiento el *simbolismo* origina al *mito*, que sería la expresión de esa historia sagrada en imágenes, y que tendría esa capacidad de revelar esa «*transparencia metafísica*» en el decir de Hani. Esa cualidad de revelar dicha transparencia está dada, no por explicar una particularidad local y limitada –que sería una leyenda etiológica-, sino por explicar una ley orgánica de la naturaleza de las cosas⁸⁵¹. Para que un relato adquiera el nombre de *mito* debe ahondar profundamente en la estructura misma de las leyes eternas⁸⁵². El *mito*, en consecuencia, rechaza las formas accidentales, por eso es común encontrar en ellos sustentos sagrados o religiosos que justifican la historia⁸⁵³. Por otro lado, la eficacia del mito y el símbolo resulta del *rito*, que es la puesta en acción de

⁸⁴⁹ HANI, Jean. *Mitos, ritos y símbolos: los caminos hacia lo invisible*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1992; p. 9.

⁸⁵⁰ *Ibíd.*, p. 9

⁸⁵¹ Ver GRIMAL, Pierre. *Diccionario de la mitología*. Barcelona: Paidós, 1989.

⁸⁵² Ver ELIADE, Mircea. *Mito y Realidad*. Barcelona: Kairós, 1999.

⁸⁵³ Ver ABRAMOWICS, Nuri. *Mitología Griega*, Buenos Aires: Gradifco, 2005, p. 8.

ambos, con el objeto de captar las proyecciones y efectos de lo Invisible, por ello todo *mito* justifica un *rito*. De allí que escritura sagrada, símbolo litúrgico, símbolo estético y celebración litúrgica operen estrechamente a fin de lograr traer a la esfera del mundo visible la realidad de orden Invisible, lo único verdaderamente real y necesario, permitiendo que el hombre pase a otro plano de existencia, que lo «devuelven a su orilla natal», que encuentra su armonía con el mundo y con Dios, porque ha presentado la unidad perdida con el mundo y con Dios, porque ha intuito «la nostalgia de los orígenes», tomado conciencia de la única Realidad: *“Los aspectos múltiples del mundo visible son tan sólo los juegos cambiantes y fugitivos de esa realidad única”*⁸⁵⁴. Por tanto, al preguntarse por el sentido, siempre latirá el símbolo, pues el símbolo deambula por todo lo humano y se eleva desde el cimiento de toda realidad, como la que logra dar orden y sentido a ésta. *“el símbolo es el medio de que dispone el hombre para apagar la sed de sus preguntas fundamentales; la guía que le orienta hacia la unidad que rige y empapa la multiplicidad mundana”*⁸⁵⁵.

El símbolo le permite abrirse al ser humano, al «*homo religiosus*» hacia un “reino de reconciliación y de fuerza, de sentido y absoluto, que llamamos «sagrado»”⁸⁵⁶, de allí la consistencia y verdad que emana de las raíces simbólicas de lo sagrado. La recuperación de símbolo se hace imperativa para la salud de la religión, pues esta depende de la vitalidad con que si vivan los símbolos religiosos. La fe es esencialmente una vida que se sustenta del universo simbólico religioso.

*Existe una experiencia de realidad que posee la fuerza de la reconciliación: ve surgir la armonía por encima de las disonancias, y el sentido más allá de la caducidad y la angustia, la soledad y la muerte. El sobrepoder reunificador sobre el que se asienta la realidad es lo sagrado. Y el modo de acceso es el símbolo. El dinamismo que pone en movimiento al símbolo es la condición humana, a caballo entre dos mundos o realidades, «cor inquietum» que pregunta sin cesar y desea poseer aquello que le proporciona la quietud y satisfacción*⁸⁵⁷.

Lo interesante es que nuestra cultura contemporánea funciona con los mismos parámetros simbólicos que siempre han existido. Lo que ha cambiado han sido las relaciones de tales símbolos con la realidad, los medios de su representación y los modos

⁸⁵⁴ Op. Cit., HANI, Jean; p. 10

⁸⁵⁵ Op. Cit. MARDONES, José María, p. 55.

⁸⁵⁶ *Ibíd.*, p. 56.

⁸⁵⁷ *Ibíd.*, p. 55.

de su transmisión y difusión⁸⁵⁸. El hombre actual, por la cultura en que está inserta, tiene una especial sensibilidad hacia el mundo de los signos, una cultura especialmente orientada hacia el mundo simbólico, pero quizás se le ha olvidado- o tan sólo abandonado-, la capacidad del símbolo como lenguaje de la trascendencia, derivándolo sólo hacia la cultura profana en un nivel más o menos prosaico. Quizás de allí derive el vacío, o el poco espesor simbólico en que transita nuestra civilización occidental. Por eso, más que nunca, es necesario ir al rescate de la experiencia fundamental del Misterio que nos reconecte, abra, potencie y conduzca hacia la realidad fundamental del misterio de lo Invisible. Esto pasará en la medida que recuperemos un tipo de experiencia vital donde la dimensiones profundas y trascendentes que pueden abrir los símbolos rompan los estrechos límites pragmáticos de nuestra civilización.

La experiencia del Misterio, el sentido de lo Trascendente, la búsqueda de lo Eterno, que permite la ruptura del horizonte de la experiencia corriente para elevarse a aquellas realidades suprahumanas que permitan la contemplación de lo Invisible, han sido articuladas desde lo humano por dos grandes fuerzas creadoras: la religión y el arte, que desde la noche de los tiempos han colaborado bajo una íntima y estrecha reciprocidad: el rito y la arquitectura, la liturgia y el canto, el culto y la danza, la adoración y la imagen nos hablan de esa remota e intrínseca relación, donde en el plano religioso *“este sentido o experiencia de lo «completamente otro» se manifiesta y expresa explícitamente”*⁸⁵⁹. Con esto podemos entender como el articulador natural o denominador común entre la experiencia religiosa y la experiencia estética se alce el símbolo como instrumento predilecto y específico. Más significativo aún el hecho de que una serie de símbolos de la realidad natural o cosmológica son utilizados tanto en el ámbito artístico –estético como en el litúrgico-sacramental, obviamente que con un tratamiento y espesor diferente, pero ambos beben sus principios nutricios de la misma fuente.

Así el símbolo se convierte en el centro unificador de estas realidades o experiencias. No por nada los principales articuladores de la fe -los sacramentos-, se definen como símbolos o *«signos de la fe»*⁸⁶⁰, retomando la tradición agustiniana

⁸⁵⁸ Ver SANHUEZA, Gabriel y SANHUEZA, Beatriz. **La Ruta de Occidente: La Cultura y sus Relatos**. Santiago: Universidad Diego Portales, 1997; pp. 16-26

⁸⁵⁹ MALDONADO, Luis. **Liturgia, arte, belleza: Teología y estética**. Madrid: San Pablo, 2002; p.49.

⁸⁶⁰ SC 33,59.

transmitida por *Duns Escoto* (1266-1308)⁸⁶¹ y *Santo Tomás de Aquino* (1224-1274), para los cuales el sacramento es el «*sacrae rei signum*»⁸⁶², o sea, «*signo de una realidad sagrada*». Así esta perspectiva simbólica del sacramento pone en evidencia que con la Encarnación de Cristo, la capacidad simbólica de esa manifestación de Dios fue llevada a una plenitud sorprendente, puesto que a través de la humanidad de Jesús se reveló y desplegó su divinidad de Hijo de Dios.

*El sacramento es símbolo; en que el sacramento no es sólo acción de Dios (que evidentemente es el actor principal) por la que el creyente recibe la gracia y es santificado, sino que es también, en cuanto símbolo, hechura humana. Más aún, por ser hechura humana no agota lo que es un sacramento, pero nos habla y nos remite a la presencia graciosa de un Dios que se hizo (y con todas las consecuencias) uno de nosotros*⁸⁶³.

Así toda religión es un lenguaje que se desarrolla a través de múltiples símbolos o signos eficaces, pues es ante todo una semiología, donde lo sacramental, como una semiología de la fe, pasa a un fundamental primer plano.

*Precisamente la filosofía y la lingüística actuales han mostrado con claridad que un lenguaje profundo de la persona como el lenguaje de la semiótica (o de la «simbólica») no es algo que posea el hombre. Al contrario, el hombre es poseído por este lenguaje. Porque es a través de él como el hombre deviene hombre; a través de este expresarse por símbolos alcanza un existir personal, una experiencia auténtica. Por él va adquiriendo niveles cada vez más profundos de autoconciencia y de identidad. Se va acercando progresivamente hasta llegar a ser él mismo, ciertamente como persona abierta, no replegada sobre su «ego»*⁸⁶⁴.

Así el símbolo se constituye en el vehículo privilegiado para acceder a la aproximación y conocimiento de lo Invisible, por tanto no es aventurado afirmar que el símbolo es el lenguaje de la trascendencia, pues tiene la capacidad de mostrarnos y hacer accesible lo inefable, tendiendo puentes entre ambos mundos. Esa capacidad de transitividad del símbolo, desde lo artístico, estético, religioso o psicológico es lo que lo

⁸⁶¹ **Juan Duns Scoto**: Fue un teólogo escocés perteneciente a la escolástica. Ingresó en la orden franciscana y estudió en Cambridge, Oxford y París; fue profesor en estas dos últimas universidades. La sutileza de sus análisis le valió el sobrenombre de "Doctor Sutil". Se le consideró santo y se le veneró sin mediar canonización. El 20 de marzo de 1993 el Papa Juan Pablo II confirmó su culto como beato.

⁸⁶² S. Th. III, q. 60, a, 2

⁸⁶³ MILLÁN ROMERAL, Fernando, en el prólogo a FERRÁNDIZ GARCÍA, Aurelio. **La Teología sacramental desde una perspectiva simbólica**: Col. Biblioteca Litúrgica. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2004; p. 13.

⁸⁶⁴ Op. Cit. MALDONADO, Luis; p. 52. Ver también HEIDEGGER, Martin. **De camino al habla**. Barcelona: Serbal, 1987 y ECHEVERRÍA, Rafael. **La Ontología del Lenguaje**. Santiago: J.C. Sáez, 2008.

hace tan propicio para “*apalabrar el silencio de lo inefable*”, en palabras de Wittgenstein⁸⁶⁵.

Todo discurso sobre el símbolo quedaría truncado sino abordásemos sus medios de expresión, el *mito* y el *rito*, son los medios pertinentes para penetrar el secreto de la realidad más profunda. Ambos, *mito* y *rito* son un mismo fenómeno observado bajo una óptica diferente. “*Podemos afirmar que el significante del rito reenvía al significado del mito y así en la renitencia de estos dos se expresa y realiza el significante del símbolo. Y en la misma lógica sostenemos que el significante ritual presente hace real y operativo el significado mítico ausente*”⁸⁶⁶.

Si bien el mito es de uso ambiguo y su significado no es unívoco, lo enfocaremos dentro del marco de la antropología religiosa. Así, la capacidad simbólica que tiene el hombre está arraigada en los estratos antropológicos más primordiales, manifestándose en dos expresiones antropológicas características: el *mito* y el *rito*, donde ambos son símbolos cargados de sentido. El mito –por intentar describirlo de alguna manera-, es una variedad de símbolo prolongado de forma de narración y articulado en un tiempo-espacio no coordinables con la historia y la geografía según el método crítico. El rito, a su vez, es la plasmación en un lenguaje corporal de esa diacronía dilatadora de la palabra mítica; es un gesto corporal mimético, por medio de la acción gestual, de esa palabra narrativa y simbólica que es el mito. El mito nos relata el momento primordial en que tiene lugar la obra creadora de los dioses: el cosmos y el hombre, y que han determinado la actual estructura del mundo. De allí que el mito sea un relato persuasivo y sugerente, que no intenta explicarnos racionalmente el mundo, sino más bien dotarlo de sentido. Al mito no le interesa comprobar si Adán y Eva tuvieron existencia histórica, sino más bien preguntarse cuál es el sentido de que ambos hayan comido del fruto prohibido con la consecuente expulsión del Paraíso. Por tanto el mito se funda sobre un origen metahistórico que nos explica el presente, de allí su rol de mediación significativa.

El mito nos narra una historia verdadera a la cual hace referencia, pero que no es verificable según este método histórico-crítico, pero que entra al ámbito de lo posible porque posee un valor explicativo profundo y una coherencia interna inmensa que hay que saber descifrar, que en definitiva, dota al hombre y al mundo de un orden y un

⁸⁶⁵ Ver WITTGENSTEIN Ludwig: *Tractatus lógico-philosophicus*. Madrid, Alianza, 2000. Ver también STEINER, George. *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa, 1982.

⁸⁶⁶ Op. Cit. FERRÁNDIZ GARCÍA, Aurelio; p. 83.

sentido. *“Es esta la única historia –porque no hay otra posible- que relata el mito: la que narra los acontecimientos que se sitúan en la coordenada de lo sagrado, de lo primordial, de lo divino y del hombre en relación a ello”*⁸⁶⁷.

El mito nos relata una historia sagrada ocurrida en el tiempo primordial, pero donde narrar es equivalente a revelarnos un sentido, un misterio; y donde el mito afirma su verdad en el hecho de que es lenguaje del hombre y expresa una íntima y profunda vivencia del hombre acontecido en su ser y que le revela la plenitud de sentido que despliegan las cosas, descubriendo la irrupción de lo sagrado en el mundo que permite que el mundo y el hombre sean como son. Por tanto el ser humano encuentra en el mito lo que estructuralmente lo constituye, como sus formas del ser y del actuar humanos⁸⁶⁸. Pero también crea una especie de percepción y de vínculo con el mundo, puesto que traduce el lenguaje del mundo, transfigurándolo en un cosmos viviente, significativo y articulado.

Veamos ahora el rol que cumple el rito. El rito sería como la acción sagrada a la que acompaña un mito, pues el mito no sólo debe ser narrado, sino que tiene que ser recreado y reactualizado, y esa sería la función específica del rito: invocar, renovar y actualizar el hecho mítico evocado a fin de que los hombres puedan aprovechar y disponer de las potencialidades que tal acto entraña.

*El rito religioso es un modo de hacer presente mediante su capacidad simbólica la realidad que es significada por los mitos, esto es, la realidad trascendente que nos es dada y es superior a nuestras fuerzas. El rito repite y re-presenta los gestos primordiales de vida del creyente y es, por ello, que se hallan investidos de una potencia, de una excedencia de significado, de un plus de sentido, que sobrepone el empleo «hic et nunc» del mismo»*⁸⁶⁹.

Por tanto, las creencias religiosas expresadas en el mito nos permitirán interpretarlo y explicar el sentido del rito, conduciendo la eficacia de la encarnación ritual reflejada en el hecho de que el rito expresa una acción acompañada de una formulación verbal que sitúa y exterioriza el significado y sentido de la acción simbólico-ritual. De allí

⁸⁶⁷ Ibid., p. 84.

⁸⁶⁸ Para complementar esto y lo que sigue, ver ELIADE, Mircea. **Mito y Realidad**. Cap. II *Prestigio mágico de los «orígenes»*. Barcelona: Kairós, 2006; pp. 29-44. Ver también Op. Cit. FERRÁNDIZ GARCÍA, Aurelio, cap. II *La dimensión simbólica de la condición humana*, pp. 82-90.

⁸⁶⁹ Op. Cit. FERRÁNDIZ GARCÍA, Aurelio; p. 87. Ver también a MALDONADO, Luis. **“Cómo se celebra. Elementos y dinámismos”** en BOROBO, Dionisio (editor). **La Celebración en la Iglesia**. vol.1. Salamanca: Sígueme, 1991; p. 284.

se desprende la íntima conexión entre ritual y mito, y el rol que juega el rito, de mediación simbólica activa y eficaz de la experiencia religiosa originaria y su relación con lo Trascendente.

En consecuencia, el rito se define ante todo como una operación, una actuación. Y esta compone la base significativa del rito, que exige ser bien ejecutada en su materialidad para actualizar el significado, que no obstante trasciende la finalidad inmediata. Y así como los símbolos naturales transparentan el misterio a través de realidades hierofánicas y los mitos atestiguan el misterio por medio de relatos, el rito, por medio de la acción y del gesto, significa y reactualiza el misterio, esto es, la presencia Trascendente⁸⁷⁰.

Por ello podemos afirmar que si bien el mito codifica esa relación con lo Divino, el rito activa esa misma relación, al servir de *vehículo* de la acción ritual para permitir la transferencia de un significado profundo, el mito, que se hace vigente en el rito de forma instantánea y al que sólo se tiene acceso por medio de éste. Para activar esa relación con lo Divino, el rito necesita imperiosamente ser repetido con cierta periodicidad e insistencia y según unas pautas bien estipuladas y meticulosas, en determinadas circunstancias de la vida, que en muchos casos se repiten periódicamente. *“En efecto, es característica de los rituales ser repetidos al mismo modo tal y como se ha recibido de la tradición y, por esto mismo, el ritual no se inventa ni se improvisa, sino que es repetido de la misma forma a intervalos regulares”⁸⁷¹*. Esta recurrencia periódica del rito y su inmutabilidad asegura su eficacia real, pero simbólica. Sin embargo también debemos comprender que también *“esta repetición implicada en el rito es fuente de riesgo para la vitalidad del mismo, pues es fácil caer en la rutinización de la mera repetición del gesto sin la vivencia de su contenido simbólico”⁸⁷²*. Siendo éste el peligro de perversión que contiene potencialmente todo ritual, al ir quedando vaciado de la propia experiencia personal, pudiendo degenerar en magia, si se le atribuye una eficacia automática.

Esta apertura del hombre al misterio fundamental de la existencia como reconocimiento de la Trascendencia, le permite comprender la dimensión constitutiva de que su vida está henchida de sentido y de apertura al Misterio, al Otro. Si al rito le vaciamos este sentido esencial, se transformará irremediablemente, en un ritualismo. El rito, asimismo, al estar lleno de sentido, hace referencia a las grandes cuestiones existenciales, puesto que con el rito el hombre se descubre a sí mismo como creatura,

⁸⁷⁰ Ibid., p. 88.

⁸⁷¹ Ibid., p. 88

⁸⁷² Ibid., p. 88

con lo cual fecunda e inspira la dimensión religiosa. A su vez, el rito es también creador y fuente de identidad, pues *“a través del rito pueden darse experiencias intensas de comunión con los otros –tanto en ritos religiosos como no religiosos–...”*⁸⁷³, pues al ser expresión de una fe común, el rito es fuente incesante de regeneración y consolidación del encuentro social, pues las comunidades expresan su identidad y su cohesión social a través de símbolos y de ritos, que renueva y transforma a quienes participan de éste, proporcionando un sentido trascendente que crea esta fraternidad y esta identidad de grupo, y creando como resultado de todo ello, una determinada cultura, que asume un compromiso común frente al mundo⁸⁷⁴.

Pero este modelo de concepción de hombre que se ordenaba en relación a su último sentido que era Dios, donde primaba esta perspectiva espiritual trascendente, que a su vez supeditaba a la razón que coadyuvaba para tratar de llegar a la clara comprensión de los misterios de la fe revelada mediante imágenes o a través de explicaciones analógicas –que fue encarnado emblemáticamente por el tremendo edificio escolástico en el s. XIII- sólo habría de durar hasta el s. XVII, período en el cual el hombre comenzó a abocarse hacia el desarrollo unilateral del conocimiento y progreso exclusivamente –y excluyentemente-, material y racional. Como sabemos estas vías no pueden llegar a la sabiduría perenne, que es superracional de lo Absoluto, por lo que la asunción del nuevo paradigma, necesariamente había de concentrarse y limitarse al hombre como fin último a la racionalización de un mundo gratuitamente inmanente. Consecuentemente la imagen perdería progresivamente esa cualidad de traernos a presencia lo Inefable.

En el decurso de la Historia, se escucharían de tanto en tanto, las advertencias contra el peligro que suponían las imágenes. Ya teníamos antecedentes en la antigua querella iconoclasta, surgida con el objetivo de detener la posibilidad de que la veneración de imágenes conduzca al culto idolátrico, lo que en un mundo impregnado de paganismo podía ser una posibilidad no muy remota. Junto a ello, teníamos el dominio sin contrapeso del neoplatonismo que también ayudó a la devaluación de la imagen religiosa. Esta iconoclastia se repite en Occidente, durante la Reforma protestante, una declarada hostilidad hacia las imágenes, aunque inducida por otros motivos, pues se tendía a

⁸⁷³ ETXEBERRÍA, XAVIER, *“Símbolos, mitos y ritos: en la raíz de la condición humana”* en *Rito y Religión*. Madrid: F. Urbina de la Quintana, 1990; p. 40.

⁸⁷⁴ Cfr. FERRÁNDIZ GARCÍA, Aurelio; p. 90.

confundir los personajes bíblicos con los héroes míticos de los que el Renacimiento había hecho tanto abuso. Esta iconoclastia declarada fue clave en la destitución del símbolo como modalidad de conocimiento, con lo que el sentido de la imagen religiosa se comenzó a oscurecer

De este modo, la metáfora simbólica del arte que alcanzaba, desde la plenitud de la civilización medieval, a vislumbrar evidencias de una realidad superior y a abordar el misterio de lo Eterno; hasta que la endiosada razón comenzó su labor desacralizadora, dejando al símbolo como simple fenómeno autónomo humano, aunque complejo e inexplicable, pero su sentido trascendente e integrador de ambas modalidades de lo real, súbitamente se apagó. Así, se homologó la identidad *símbolo* = *jeroglifo*, que en los siglos XVI y XVII es utilizado bajo la díada *símbolo-alegoría*, utilizándose imágenes extraídas de la «*Enciclopedia Simbólica*» de Piero Valeriano (1477-1558)⁸⁷⁵, y las figuraciones del «*Manual de Iconología*» de Cesare Ripa (1555-1622). Transcurrido el s. XVII el alegorizante *jeroglifo* se concreta en *intuición simbólica*, a través de la *divisa* gracias a la labor del jesuita Athanasius Kircher (1602-1680)⁸⁷⁶. En proceso evolutivo, continuando por su parte la vida religiosa y cultural simbólica, la filosofía autónoma y la ciencia fundan su pensar exclusivo en la razón y la experiencia natural, hasta culminar en el *materialismo empirista* e *iluminismo racionalista* del s. XVIII que llega a sustituir al Dios trascendente por la naturaleza inmanente y ansió plasmar el proyecto humano con el optimismo ingenuo del conocimiento total de la realidad, incluso del misterio, en el progreso racional futuro, prolongándolo con el idealismo, trascendental o absoluto. El s. XVIII volverá a la alegoría con el consiguiente empobrecimiento del símbolo en el trivial siglo materialista. Cuando en el s. XIX en la era del *Idealismo* y *Romanticismo* alemán, ya comienza la

⁸⁷⁵ VALERIANO Pierio *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis commentarii*.

Los Hieroglyphica de Valeriano (el título completo reza: “Jeroglíficos, o comentarios sobre las letras sagradas de los Egipcios y de otros pueblos”), verdadera enciclopedia de antigüedades en 58 libros, tienen una tortuosa historia editorial: publicados por primera vez en Basilea por Michele Isingrino en 1556 y dedicados a Cosme de Médicis, fueron impresos nuevamente en 1567, también en Basilea (por Tomás Guarino), en una versión aumentada con 2 libros de evidente inspiración neoplatónica, compuestos por Celio Agostino Curione. La obra, con el apéndice de Curione que se tornó inseparable del texto original, tuvo una difusión amplísima en el Cinquecento y el Seicento, y fue reimpresa con frecuencia, alrededor de 34 ediciones en varias lenguas.

⁸⁷⁶ El padre **Athanasius Kircher** (1602-1680): Él hizo un estudio temprano de Jeroglíficos egipcios, y se ha considerado el fundador de la egiptología. En 1679 vería la luz en Amsterdam su obra *Turris Babel* como enigma lingüístico fue una de las incontables empresas que acometería el polígrafo y erudito jesuita —«el hombre que lo sabía todo»—, un vasto estudio de carácter enciclopédico digno del genio barroco de Kircher. El conjunto consiste en un contundente y detallado ensayo descriptivo, con frecuentes alusiones a San Agustín, y un enfoque científico en el estudio analítico de las lenguas.

descreencia en el alcance de la razón absoluta, el símbolo alcanzará su pura intuición polivalente, y poco a poco, se tornará impersonal. El desarrollo extraordinario de la tecnología permite un aumento del confort y de los medios materiales de vida, pero junto a ellas crecen las violencias de todo tipo: guerras, hambrunas, injusticias sociales y principalmente redundan en un olvido del espíritu, olvido del Ser, con aturdimiento superficial instintivo y degradación del hombre. *“La razón mediatiza todo con un fin utilitario consumista y pretende erigirse en único órgano director de nuestra vida”*⁸⁷⁷.

Finalmente en nuestra época, cuando el bombardeo de imágenes, persistente y eficaz, llevado a cabo por las avanzadas técnicas de publicidad y comunicación de masas agitan mecánicamente zonas oscuras de la psique, paradójicamente las paredes de las Iglesias se despojan de todo arte e imagen, se tornan “*espirituales*” y cercanas al gélido purismo protestante, aún cuando sabíamos que la posibilidad y ortodoxia de la imagen religiosa había sido consumada de una vez y para siempre, por el misterio de la Encarnación. *“El logos se hizo carne y habitó entre nosotros”*.

Sin embargo, nuestra actual sociedad vive inmersa en una gran paradoja, por un lado estamos abrumados por la hegemonía de la imagen, y por otra disminuye el espesor de la presencia simbólica, pues este esencialmente porta una ausencia, algo que no está, y la dictadura de la imagen basada en el exhibicionismo absoluto, donde nada queda sugerido o insinuado, donde todo es evidente y obvio, donde el slogan publicitario de que *«una imagen vale más que mil palabras»* termina por generar la decadencia de la palabra, y más lejos aún, de producir la opresión simbólica por la imagen. Partiendo de una visión restringida, parcial o arbitraria de lo que se entiende por realidad, el ideal que se busca es poder expresar lo que hay en dicha realidad, de modo que ésta sea visible. Hemos arribado a la *«civilización de la imagen»*⁸⁷⁸.

El análisis de la ciencia como camino de acceso a la verdad vive de una lógica que se suele adscribir a Aristóteles: consiste en el razonamiento binario, dialéctico, que propone dos alternativas que excluyen la tercera. La verdad se alcanza en una argumentación que presupone una «imagen» o «visión» mental de la verdad clara y distinta. Este cartesianismo, como posteriormente se ha denominado, está inserto en la lógica de la experiencia de los hechos y la certeza del silogismo. Es

⁸⁷⁷ Op. Cit. CAMARERO BENITO, Antonio; p. 28

⁸⁷⁸ Ver DURAND, Gilbert. **Lo imaginario**. Barcelona: del Bronce, 2000; pp. 15-21. Ver también LEACH, Neil. **La an-estética de la arquitectura**. “La saturación de la imagen” Barcelona. Gustavo Gili, 2001; pp. 13-35. Ver además GRUZINSKI, Serge. **La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)**. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

patente la incompatibilidad con otro tipo de pensamiento, como el simbólico, referido a una realidad «velada», menos lineal y con una lógica no binaria ni excluyente de terceras soluciones⁸⁷⁹.

Si bien la imagen ha quedado como el paradigma del conocimiento de nuestra sociedad tardo-moderna, donde el ver la realidad se homologa con el conocerla; la proliferación de la imagen con su correspondiente exceso, ha producido un efecto narcótico en la sociedad occidental, donde el embriagador mundo de las imágenes ha conducido a la disminución de la conciencia de lo Invisible, donde no cabe la posibilidad de un discurso significativo amparado justamente en lo suprasensible, pues de tanta profusión y unilateralización del mundo sensible –aisthesis-, terminamos por anestesiarnos –ana-aisthesis-, reduciendo todo el mundo visible creado por el hombre a formas seductoras, pero vacías las más de las veces, y las menos, rodeadas de un barniz intelectual a modo de justificación o defensa. El significado se empobrece, el símbolo esencial degenera en un signo meramente convencional, que apenas persuade, que termina por vaciarse, transitando finalmente entre la in-comprensibilidad y la insignificancia, neutralizando todo su poder evocador. Allí precisamente es cuando la imagen se ha convertido en sí misma en una nueva realidad, o hiperrealidad, un mundo virtual, en el decir de *Baudrillard* (1929-2007)⁸⁸⁰.

En la resbaladiza pendiente de la cultura de la simulación, la función de la imagen pasa de reflejar la realidad a enmascararla y pervertirla. Una vez que se ha eliminado la realidad misma, todo aquello con lo que nos quedamos es sólo un mundo de imágenes, de hiperrealidad y de simulacro puro. El desprendimiento de esas imágenes de su compleja situación cultural inicial las descontextualiza⁸⁸¹.

Este exceso desorbitado en que ha caído la imagen en nuestro mundo, amenaza con ser señalado paulatinamente como el de una propagación y dispersión de imágenes estetizadas pero carentes de todos contenido.

Hemos llegado así hasta la actual apoteosis de la imagen. Todo se quiere decir, contar, expresar en imágenes. Hasta el punto de que lo que no existe en imágenes no existe en la realidad. La imagen se ha entronizado de tal manera que se pone en el lugar de la realidad y la sustituye. Esta tergiversación de nuestra cultura de la imagen, tan denostada y criticada por J. Baudrillard, ha colocado la simulación, el grado más ínfimo de la ilusión, en el lugar de la realidad. La era de la simulación

⁸⁷⁹ Op. Cit. MARDONES, José María; p. 20.

⁸⁸⁰ Ver BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona. Kairós, 1978.

⁸⁸¹ Op. Cit. LEACH, Neil; p. 20.

*es el triunfo del simulacro sobre la objetividad. Por este camino, la verdad queda suplantada por la apariencia. Un doble de la realidad que la sustituye*⁸⁸².

Así, nuestra sociedad tardomoderna despoja a la realidad de profundidad y misterio, suplantándola y quedándose en la superficie, confundiendo su mera manipulación por su efectiva posesión, profanando su interioridad, relegando su misterio, ignorando su profundidad y neutralizando su poder evocador, llegando a confundir el misterio con lo oculto⁸⁸³, produciendo el vaciamiento de la interioridad. *“La imagen que intenta expresar todo y no permite la distancia de lo inefable incurre en la materialización de todos los deseos. Una suerte de hiperrealización que termina en la alienación. El sujeto, la persona, está toda ahí, plenamente, claramente, virtualmente, pero no verdaderamente”*⁸⁸⁴. Así la imagen degrada al símbolo, haciéndole ingresar a la sociedad de consumo:

*La imagen está al servicio de las relaciones comerciales. En nuestra sociedad, la publicidad recurre a toda la simbología, incluida la religiosa, para colocar su producto. Se saquea la simbología tradicional para usarlo como acicate, conmoción o estímulo del consumo. [...] El símbolo se degrada hasta ser el guiño de un perfume, y las figuras controvertidas de la mitología cristiana descienden al nivel irresistible del sabor de un helado*⁸⁸⁵.

Este transitar por la mera superficie nos hace olvidar la profundidad interior y su inagotable riqueza, siendo desplazada por un simulacro de realidad, que nos impide transitar hacia el sentido vasto y originario de las cosas. Así, el simbolismo de lo trascendente queda reprimido y obstruido para expresar el misterio, luchando por abrirse paso y poder expresarse, dejando existir sólo a lo que se muestra. *“Se genera un neopaganismo cultural y social de enormes dimensiones”*⁸⁸⁶.

Frente al absolutismo de la imagen que por estar centrada en sí misma, sin núcleo sólido, sólo un fluido que se expande por doquier empapando todos los intersticios de la vida, se ofrece sin espesor ni complejidad; de este modo *“entramos peligrosamente en*

⁸⁸² Op. Cit. MARDONES, José María, p. 21. Ver también BAUDRILLARD, Jean. *El paroxista indiferente: Conversaciones con pH. Petit*. Barcelona: anagrama, 1998; Idem. *Pantalla Total*. Barcelona. 2000.

⁸⁸³ Pensemos un momento en los realities, en las cámaras ocultas, las cámaras de vigilancia, en la visión infrarroja nocturna o los rayos X o simplemente en ciertos programas de televisión que revelan los secretos íntimos de individuos, donde la exterioridad de la imagen se superpone a su interioridad, desplazándola primero, y luego reemplazándola.

⁸⁸⁴ *Ibíd.*, p. 23.

⁸⁸⁵ *Ibíd.*, p. 24.

⁸⁸⁶ *Ibíd.*, p. 29.

*una cultura simbólicamente empobrecida y que es una cultura literalmente intranscendente, sin salida hacia la trascendencia y el Misterio*⁸⁸⁷. Sólo el símbolo puede reorientarnos por la senda correcta. Lamentablemente las ciencias empíricas y el materialismo obsesivo han restringido las posibilidades de acceder al mundo simbólico incluso en la esfera religiosa, siendo reducido a una experiencia solamente espiritual y personal.

*Hoy se tiende a reducir la fe cristiana y la religión en general a la esfera espiritual y a la subjetiva. No se acepta la objetividad de la actuación divina. Parece imposible que Dios pueda actuar incluso en el mundo material, en la realidad concreta de nuestra vida. Los motivos son sustancialmente dos. Uno, intelectual: la idea de las leyes naturales, del mundo material ya bien definido y cerrado, perfectamente comprendido y dominado por nosotros. Los cristianos no ofrecen una respuesta suficiente a esta exclusión de Dios del mundo material, por lo que a menudo aceptan este totalitarismo materialista. El otro motivo es más existencial: no se acepta que Dios entre tan vivo dentro de mi vida. Dios puede ser una idea espiritual, un complemento edificante de mi vida, pero es algo más bien indefinido en la esfera subjetiva*⁸⁸⁸.

Así la cultura moderna, basada en la ciencia, la técnica y la razón, avanza hacia una posmodernidad. Son cientos los ejemplos que avizoran una nueva proyección cultural basada en los sentidos, la creatividad y la sensibilidad, que intentarán llenar el vacío no cubierto por el ideal decimonónico que quiso cambiar el mundo a través del imperio de la razón de los medios de la era neotécnica y de los imperativos éticos. Al ser aquellos ideales cuestionados en esta nueva era que se conforma en el horizonte cultural de Occidente, el hombre posmoderno tiende a sustituir la razón por la sensibilidad, la técnica por el arte y la ética por la estética. Quizás el carácter autoritario de la razón enfocada unilateralmente en la búsqueda de la verdad y de lo útil, irá dejando paso al reconocimiento de la bondad y la belleza, y si a esto lo ligamos a los valores trascendentes, tendremos la oportunidad histórica de vincular armónicamente los trascendentales del ser, esto es, verdad, bondad y belleza; para devolverle así al símbolo el sitio que siempre mereció en el corazón de la civilización occidental, que durante un trayecto considerable de su marcha, supo prescindir sin preocuparse de reemplazarlo por otros valores trascendentes análogos. Así, tanto el símbolo como la imagen se degradaron hasta hacerse ininteligibles, o simplemente prosaicas, perdiendo la posibilidad

⁸⁸⁷ Ibid., p. 32.

⁸⁸⁸ RATZINGER, Joseph. *Ser cristiano en la era neopagana*. Madrid: Encuentro, 2008; pp. 142-143.

de la eficacia comunicativa y cognitiva de lo Absoluto que había desplegado en los siglos anteriores.

Esta concepción del símbolo como verdad degradada y popular, mediación necesaria y aproximativa para el vulgo, es una idea que resume la concepción del símbolo para gran parte de la intelectualidad europea desde el siglo XVII hasta nuestros días. El símbolo es, desde este punto de vista, la «indumentaria del pobre», el vestido antropocéntrico y pueril que adopta el pensamiento en las mentes incapaces de conceptualización. Ni siquiera Kant y Hegel, dentro de su revalorización del símbolo, hacen justicia a su potencial y riqueza. Lo sitúan en el ámbito del arte y el gusto y, por supuesto, por debajo de la elevación conceptual. Lo que estas cimas del pensamiento no alcanzaron a ver claramente es la riqueza del símbolo. Su gran complejidad, polivalencia, potencial hermenéutico y poder de sugerencia metafísica⁸⁸⁹.

Pero hoy, si llegáramos a comprender la importancia de la categoría estética y de la creatividad artística como instrumentos de manifestación y mediación de la fe cristiana, donde el arte y la belleza constituyen un patrimonio universalmente admitido por todos; podríamos elevar las imágenes cristianas en su doble vertiente, artística y religiosa, para convertirlas en el punto de referencia que integra estos elementos mutuamente reconocidos y reactualizados, volviéndonos a relacionarnos con el Creador y cumpliendo vitalmente la famosa sentencia de Dostoievsky de que «la belleza salvará al mundo»⁸⁹⁰, dada la estrecha relación que siempre había existido entre las imágenes y la vida de fe en la historia de la Iglesia.



FIG. 84 La Ascensión de Cristo.

Miniatura.

FUENTE: SEBASTIÁN, Santiago. **Mensaje Simbólico del Arte Medieval**. Madrid: Encuentro, 1994, p. 33.

⁸⁸⁹ Op. Cit. MARDONES, José María; pp. 38-39.

⁸⁹⁰ DOSTOIEVSKY, Fedor. **El Idiota**. III, 5.

I. 4.7 DEFINICIÓN Y APLICACIÓN DE LA ICONOGRAFÍA EN LA IMAGEN GÓTICA.

Este epígrafe sólo tendrá por misión delimitar el área de campo propio de la *iconografía*, sobre todo en vistas de obtener una comprensión más acabada de la iconografía de la Baja Edad Media, en orden de poder penetrar en la lectura de su mensaje y programa iconográfico.

Podemos afirmar que el objeto de estudio inmediato de la iconografía es la *imagen*, y ésta es un modo de expresión, que valiéndose de un sustrato material, permite manifestar exteriormente una formulación no verbal, sino que figurada, como una verdad o un sentimiento. Los signos que conforman la imagen medieval rara vez se nos presentan de modo caótico, sino que habitualmente están subordinados a una disposición lógica más o menos convencional. Una consumada expresión de ello será el programa iconográfico de las portadas y vidrieras de las catedrales del alto gótico que, como veremos, poseerá su propia gramática, vocabulario, sintaxis o estilo; expresada según las exigencias del propio «*espíritu de su tiempo*». También podemos afirmar que la imagen no es una entidad autónoma y pasiva, sino que se relaciona e interactúa con otras. Bueno, la iconografía es la disciplina que estudia y pone en relieve esas relaciones existentes, así como el tiempo en que ellas viven. La imagen es una realidad histórica y debemos considerar siempre ese dinamismo. Esta nace de un espíritu creador que se plasma en formas materiales y que sirven de expresión de ideas, anhelos, esperanzas o desafíos a una comunidad. Nos concierne la imagen en su ambiente habitual y cómo ésta debía ser interpretada, pues la imagen es reflejo de lo que el espíritu humano estaba buscando, que dejó plasmado en la materia y que es preciso descifrar.

El término *iconografía* proviene de los vocablos griegos *eikôn*, εἶκον, «*imagen*» y *graphein*, γραφειν, «*describir*»; por tanto en su forma más simple, iconografía significaría la *descripción de imágenes*. Tal vez el término *iconología*, esto es, *ciencia de las imágenes* sea etimológicamente más adecuado, pues el iconógrafo no sólo describe las imágenes, sino que también aspira a ofrecer una clasificación y una interpretación de ellas⁸⁹¹. Pero hoy día la iconología se ha desarrollado en la nominación de ciencia de las

⁸⁹¹ Cfr. RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Tomo I. Barcelona: del Serbal, 2000, p. 13.

alegorías, lo que en términos de uso no la hace demasiado apropiada. También debemos considerar el dominio restringido y amplio a la vez de la iconografía, pues ésta no está limitada por alcances temporales, y tampoco las valora por su antigüedad, campo de dominio de la *arqueología*, tampoco estudia la imagen desde el punto de vista formal o material, campo en que se mueve la *historia del arte*. A la *iconografía* le interesa esencialmente la imagen en cuanto *contenido*, *tema* o *programa*. Incluso, para precisar más, le compete la imagen en cuanto interviene o participa la figura humana, o se refiere a lo humano. Si analiza símbolos obtenidos de la naturaleza, del cosmos, como un animal, una planta, el mar o la luna, lo hace porque éstas se refieren a lo humano y no en sí. Por ello la arquitectura, la escultura ornamental, la mayor porción de las artes decorativas de tipo geométrica o vegetal, queda excluido de su programa. También a la iconografía le es del todo indiferente el valor estético de las obras, como del origen de las imágenes, siendo tan interesante la imagen proveniente de un texto canónico como de una leyenda apócrifa. Por tanto la iconografía, a pesar de tener su campo y objeto de estudio muy definido; muchas veces se acerca o se aleja del arqueólogo, del etnógrafo, del folklorista, del historiador del arte o del historiador de las religiones, sin embargo está llamada a ser un profundo colaborador de éstas⁸⁹².

El punto de contacto común con todas ellas, es que la iconografía es esencialmente descriptiva, no impone reglas, por tanto también queda lejos de las ciencias normativas como la teología o la moral, pues ésta no da juicios de valor, sino que presenta el tema o el contenido, presentando su tradición iconográfica o sus variantes, pero absteniéndose de cualquier juicio crítico. Quizás de todas las colaboraciones que presta a las diversas disciplinas y ciencias, su relación más estrecha es con la historia del arte. Forma, materia, tema y contenido no pueden estudiarse por separado, la obra de arte es algo integral, pues la obra de arte no es sólo un lenguaje de formas, es también portadora de un mensaje y de un pensamiento⁸⁹³. Insistimos, la forma de la obra de arte no puede estudiarse independiente del tema, acaso “¿cómo puede aislarse, por un artificio dialéctico, dos elementos fundidos en una sola aleación, de hecho indisoluble?...Forma y contenido constituyen un todo que no podría disociarse sin volverlo ininteligible”⁸⁹⁴.

⁸⁹² Cfr. Ibíd., pp. 14-16.

⁸⁹³ Cfr. SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*. Madrid: Encuentro, 1994, p. 55.

⁸⁹⁴ Op. Cit., RÉAU, Louis, p. 16.

La pretensión de eliminar la *iconografía* de la *historia del arte* resulta especialmente absurda cuando se estudia la *Edad Media*, pues este tiene un fuerte carácter catequético, didáctico, es decir, el de difundir las verdades profesadas por la iglesia, es esencialmente edificante, la idea predomina sobre la forma, el contenido importa más que su expresión, si así se pudiera decir. Bueno, a nosotros nos interesa específicamente la *iconografía religiosa* de las catedrales de la época del *gótico clásico*, recopilando, interpretando e identificando los temas religiosos que hayan podido inspirar a esos artistas⁸⁹⁵. Por ello a veces nos resulte más apropiado llamarle iconología, pues ésta en la Edad Media, según los alcances de *Panofsky*, abarca una dimensión más profunda al comprender su estudio tanto el sentido simbólico, como dogmático y místico. El método iconológico, además de investigar su significado, se interesa por los conceptos e ideas que estas imágenes u obras de arte pudieran expresar, interesándose por los alcances contextuales o la relevancia cultural que estas pudieran tener⁸⁹⁶.

El valor de la iconología consistiría entonces en descifrar el argumento y valor espiritual de la obra de arte, pues ella recoge el contenido, lo contempla y lo examina, haciendo evidente su significado trascendente. La iconografía cobra mucho interés en el estudio del arte cristiano medieval por su fuerte carácter pedagógico y anagógico, por lo que se ofrecía más como un arte de ideas más que de formas. *“El arte medieval es un arte eminentemente simbólico, y que la forma fue en él casi siempre la tenue envoltura del espíritu”*⁸⁹⁷.

Réau nos dice que el conocimiento de la iconografía cristiana es una verdadera *«teología monumental»* por la íntima concordancia que guarda con las verdades de la Iglesia. La iconografía nos revela como la imagen refleja como un espejo todas las evoluciones del pensamiento y aún los matices de la sensibilidad. Además la imagen no es inmutable al paso de las épocas, ella puede despertar, según el tiempo en que se encuentre, ideas diferentes e incluso diametralmente opuestas. Esto se observa en las variantes de un tema iconográfico, que pueden obedecer a causas diversas, no teniendo siempre una unilateralidad en el discurso semántico⁸⁹⁸.

⁸⁹⁵ Obviamente esta definición se ampliará cuando desarrollemos la segunda y tercera parte de esta tesis doctoral. Esta aclaración es válida para todos los tipos de definición restringida que utilicemos.

⁸⁹⁶ Cfr. PANOFSKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Buenos Aires: infinito, 1970, ver cap. III.

⁸⁹⁷ MÂLE, Émile. *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, Madrid: Encuentro, 2001, p. 40.

⁸⁹⁸ Cfr. RÉAU, Louis, Op. Cit., pp. 17-21.

El arte medieval muchas veces ha sido catalogado un arte para los humildes, los analfabetos, los ignorantes, que debían encontrar en la piedra lo que los libros le enseñaban al hombre cultivado. El lugar común ha zanjado al arte románico y gótico como una especie de -tomando el lenguaje de la época- una «*biblia pauperum*» o un «*speculum pauperum*», pues no es así, categóricamente lo afirmamos, pues por ser un arte y ciencia de origen tradicional, compete a todos, tanto al artesano, al analfabeto, al peregrino, al maestro, al doctor, como al caballero, desbordando las capas sociales y mostrando en ello, esa tendencia unificante, integradora que caracteriza a estos siglos de gran vitalidad, que son los siglos XII y XIII.

Con el Medioevo la iconografía alcanzó su pleno desarrollo, y se convirtió en una especie de escritura, en el cual el artesano debía aprender sus códigos y elementos expresivos. Como ha demostrado Mâle, el libro *Speculum Ecclesiae* de Honorio de Autun⁸⁹⁹, escrito 1090 a 1120, fue decisivo a la hora de instruir los elementos simbólicos que acompañaban a cada una de las figuras de un programa iconográfico. Por tanto se deduce un trabajo concordado entre artesano y teólogo para dotar a la materia de significado que la trascendiera, ayudando este último a hacer visibles ideas de un rico contenido espiritual. Con frecuencia los artistas traducirán exactamente la doctrina transmitida por los liturgistas a imagen ejecutada diestramente en piedra y cristal. Esta imagen debía inducir un estado interior, debía estremecer el alma, despertar los sentidos internos. No debemos pensar que es una totalidad que se baste así misma, autónoma, implicaba un dinamismo del alma, un ascenso moral, y éste era suscitado por la emoción que la imagen engendraba. La imagen provocaba un movimiento del ser, estimulando la necesidad de la presencia divina⁹⁰⁰.

A pesar de que establecer el origen de la iconografía medieval y las fórmulas desarrolladas en el tiempo es labor extremadamente compleja, algunos autores como *André Grabar* lo han abordado. A nosotros, para efectos de nuestra tesis, nos interesa saber sólo cual fue el método que se impuso⁹⁰¹. Éste fue el llamado *método tipológico*, que buscó establecer las concordancias entre *Antiguo* y *Nuevo Testamento*, a través de las llamadas *prefiguraciones*. Para ello los exégetas de la Biblia establecieron una

⁸⁹⁹ AUTUN, Honorius de. *Speculum ecclesiae*; Pat. Lat., t. CLXXII.

⁹⁰⁰ Cfr. DAVY, Marie-Madeleine. *Iniciación a la simbología románica*. Madrid: Akal, 2007, pp. 92-97.

⁹⁰¹ Ver GRABAR, André. *Los orígenes de la estética medieval*. Madrid: Siruela, 2007.

homologación entre los hechos de la vida de Jesucristo en Nuevo Testamento⁹⁰², que denominaron con el nombre griego de *antitypos*, o latino de *figura* y los anteriores, expresados en el Antiguo Testamento, que designaron como *typos*, es decir prefiguraciones anteriores contenidas en la Escritura⁹⁰³. Este principio es fundamental para el sentido general de la *Revelación*, y de hecho Cristo lo utiliza abundantemente en los Evangelios⁹⁰⁴. Este método fue de suma importancia por que permitió comprender que todos los elementos de la Historia Sagrada estaban dotados de *sentido escatológico* y por tanto, de *simbolismo teológico*. Este principio fue fundamental pues encontró la solución de continuidad necesaria entre Antiguo y Nuevo Testamento, apoyándose en estas prefiguraciones. El Mensaje divino aparecía entonces velado, críptico, implícito en el antiguo Testamento, pero revelado, manifiesto y explícito en el Nuevo. Para el hombre del Medievo la historia de la Humanidad que había comenzado con *la expulsión del Paraíso* no había sido sino una larga espera de Cristo, que traería la redención del género humano. Visto así, la historia del hombre tenía una unidad sorprendente. “*el Antiguo Testamento es el Nuevo cubierto con un velo, y el Nuevo es el Antiguo desvelado*” nos dirá san Agustín⁹⁰⁵, que ya había sentenciado «*Lex gravida Christo*», la Antigua ley está “*preñada de Cristo*”. El abad Suger, célebre abad de *Saint-Denis*, también aporta otra formulación igualmente certera: “*lo que el Antiguo Testamento vela, el nuevo Testamento lo revela*”⁹⁰⁶. El dominico Vicente de Beauvais lo explica del siguiente modo: “*La Nueva Ley está encerrada en la Antigua, como el grano en la espiga: la única diferencia es que las verdades contenidas implícitamente en el Antiguo Testamento se expresan en ella de manera explícita*”⁹⁰⁷.

⁹⁰² Ver SEVILLA, Isidoro de. *Quaestiones in Vetus Testamentum y Allegoriae quaedum Scripturae Sacrae*.

⁹⁰³ Esta terminología escolástica presenta el inconveniente que presta a equívocos, pues se confunde el prefijo griego *anti* (contra) con el latín *ante* (antes), y se piensa que los *antitypos* corresponden al Antiguo Testamento, pero es precisamente lo contrario. Por este motivo algunos iconógrafos prefieren hablar de *prefiguraciones* y de *figuras* y llamarle *Método Prefigurativo* a *Método Tipológico*.

⁹⁰⁴ Mt 5, 17: sobre el cumplimiento de la Ley Mosaica

Mt 12, 40: sobre el signo de Jonás, tres días en el vientre de la ballena y la Resurrección al tercer día.

Lc 18,31: sobre el anuncio de la Pasión hecha por los Profetas.

Lc 24,44: sobre el cumplimiento de la Ley, los anuncios de los Profetas y los salmos sobre Jesús.

Jn 3,14: sobre la correspondencia entre la elevación de la serpiente hecha por Moisés y la Ascensión.

⁹⁰⁵ HIPONA, Agustín de. *Ciudad de Dios*. XVI, 26: “*In Veteri Testamento novum latet, In Novo Vetus patet.*”

⁹⁰⁶ ABAD SUGER. *Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*. Editado y trad. al inglés por Erwin Panofsky, Princeton, 1946. Madrid: Cátedra, 2004: “*Vetus Testamentum velatum, Novum Testamentum revelatum*”.

⁹⁰⁷ BEAUVAIS, Vicente de. *Speculum Morale*, citado por Louis Réau en Op.cit., p. 231, y atribuido al siglo XIII. Por su parte, Emile Mâle ya había explicado que este libro, que si bien formaba parte del plan inicial de

Esta doctrina de concordancias fue muy útil por la fecundidad que supuso en los programas iconográficos. Pero también supuso una selección, pues sólo algunos temas fueron retenidos por los teólogos y propuestos a los artistas. Del evangelio las principales fuentes de inspiración vendrán de la Encarnación hasta donde el niño Jesús les enseña a los maestros de la Ley, y después desde la entrada de Jesús en Jerusalén hasta la Ascensión. La vida pública de Jesús no ofrecerá, iconográficamente hablando, mayor interés. Réau afirma que la clave del problema está en la misma doctrina tipológica, pues lo que la hace interesante es que este método escolástico considera una explicación de la Escritura y otra, una demostración de la verdad explicitada en ella, por el hecho de su misma concordancia, considerada bajo el aspecto de una doble Revelación divina. Esto concordancia de pensamiento llevaba necesariamente a la conclusión de que ambas eran la expresión auténtica de un mismo pensamiento divino, por tanto se consideró como prueba de verdad. Esta búsqueda hizo durante el Medioevo que *“los teólogos se desvelaron, mediante prodigios de ingenio, por admitir con un fin apologético la identidad de inspiración o, al menos, el paralelismo del Antiguo y del Nuevo Testamento para extraer un aprueba de la verdad de la religión cristiana”*⁹⁰⁸. Estas concordancias se suministraban entonces, más fácilmente en la etapa inicial y final de la vida de Jesús.

Esta búsqueda de concordancia tuvo consecuencias asombrosas para el arte cristiano, que se vio afanado por aumentar estos paralelos llegando a agudezas impresionantes para amplificar sus motivos de representación. Esto se debería a una exagerada necesidad de simetría inculcada por el *formalismo escolástico* en boga en el siglo XIII, como por que nunca serían suficientes las concordancias del Antiguo con el Nuevo Testamento. Tan es cierto es esto que algunos textos relativos a compilación simbólica van a buscar hasta cuatro *typos* en el Antiguo Testamento para concordarlo con el *antitypo* del Nuevo, pues *“cuanto más trabadas estén las concordancias, más creen reforzar la red de pruebas de cuyas tupidas mallas el incrédulo ya no podrá escapar”*⁹⁰⁹.

Los iconógrafos medievales, si así puede llamárseles⁹¹⁰, se sirvieron de este método de demostración teológica para proponer imágenes o ciclos completos de *typos* y

Vicente de Beauvais en su obra *Speculum Majus* compuesto por cuatro libros, éste no tuvo tiempo de escribir el Espejo Moral y que la obra que se tiene data de comienzos del siglo XIV. Op. cit., p. 50.

⁹⁰⁸ Op. Cit., RÉAU, Louis, p. 230.

⁹⁰⁹ Ibid., p. 234.

⁹¹⁰ El término «*Iconografía*» aparece registrado por vez primera en el *Dictionnaire universel* de Furetière en 1701.

antitypos que confirmaban el paralelismo inherente del Antiguo y Nuevo Testamento. Los textos de simbolismo tipológico o de concordancia entre ambos Libros Sagrados, gozaron de mucho aprecio en su época, pero ya desde el siglo VII se venían compilando textos relativos a interpretación simbólica de las Escrituras, algunos de ellos son los citados *Questions in Vetus Testamentum* y las *Allegorias quaedam Scripture Sacrae* de san Isidoro de Sevilla. En el siglo XI aparece la *Glossa ordinaria* de Walafrido Estrabón. Uno de mucha relevancia es el *Speculum humanae salvationis*, -el espejo de la salvación humana- atribuido al monje dominico Ludolfo de Sajonia, pues este texto le asigna a cada revelación evangélica tres prefiguraciones. Esto es importante, porque no siempre se encontraron tres concordancias en el Antiguo Testamento, por lo que hubo que recurrir a ejemplos sacados de otras fuentes para poder proporcionar las prefiguraciones imprescindibles requeridas. Estas fuentes suplementarias para el aumento del repertorio tipológico las otorgaron las historias del mundo profano y los bestiarios. La obra *Concordantie caritatis* del abad Ulrico de Lilienfeld es un buen ejemplo de ello. También podríamos agregar una obra de mucha relevancia iconográfica que se aleja un poco de estos, pero igualmente importante pues entrega a los artistas y teólogos las fuentes hagiográficas más importantes del Medievo, nos referimos a la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine⁹¹¹.

Existían dos textos de simbolismo tipológico o de concordancia entre ambos Libros Sagrados, que habían gozado de un especial aprecio en su época y que son dos obras muy interesantes que revisaremos con mayor detención: uno es el *Speculum Ecclesiae* de Honorio de Autun, y el otro, la *Biblia pauperum*, de autoría anónima. El *Speculum Ecclesiae* fue una de las obras que gozó de mayor celebridad en la Edad Media. Honorio de Autun escribió una serie de sermones para las principales fiestas litúrgicas del año. Mâle afirma que pocas obras expresaron de mejor modo el espíritu de una época⁹¹². Es como su título dice, un verdadero espejo de la Iglesia del siglo XII. El autor se va a valer del método místico, es decir explicando las verdades de la fe, fundamentadas en las escrituras y articuladas con ingeniosos símbolos extraídos de la naturaleza, a fin de crear un método pedagógico que fuera asimilado fácilmente por el fiel, mediante la vía analógica. [FIG. 85]

⁹¹¹ Ver VORÁGINE, Santiago de la. *La Leyenda Dorada*. Madrid: Alianza, 2004.

⁹¹² Cfr. Ibíd., p. 64.

El método operaba así: para el sermón de una fiesta cualquiera, comienza por dar a conocer el acontecimiento conmemorado, por ejemplo la *Encarnación*⁹¹³, luego fundamenta con un hecho encontrado en el antiguo Testamento el hecho conmemorado, en este caso la profecía de Isaías sobre la doncella que dará a luz⁹¹⁴, finalmente toma ejemplo de la naturaleza misma y presenta costumbres de animales que simbolicen la sombra de la vida y muerte de Jesucristo, en este caso de la Encarnación, será representada por el Unicornio, leyenda fabulosa relatada en los *bestiarios medievales*, pues en ellos se comenta que este animal sólo puede ser cogido por una virgen, quien al verla se tiende en su regazo y se deja prender. El unicornio es Cristo y su cuerno es la fuerza invencible del Hijo de Dios. Descansó en el seno de una doncella y fue atrapado por los cazadores, es decir, revistió forma humana y se entregó a los que lo buscaban. Este ejemplo lo podemos observar en una de las vidrieras de la catedral de Lyon⁹¹⁵.

El otro texto relevante fue la *Biblia Pauperum*, que corresponde a una antología teológica anónima y carente de ilustraciones en su versión original, que hunde sus raíces en el norte de Francia hacia mediados del siglo XI. Este era un compilado muy sintético de la Biblia que se ofrecía a precio razonable a clérigos pobres adiestrados en el *ars predicandi* y probablemente gente letrada que pudiera pagarla. No al laico común, que no sabía leer y seguramente carecía del dinero necesario. Recién hacia 1460 se hizo popular gracias a que aparecieron las primeras versiones con grabados xilográficos. Cada escena de los Evangelios iba acompañada de dos prefiguraciones del Antiguo Testamento y las referencias al menos de cuatro profetas⁹¹⁶. Esta obra contenía treinta y cuatro escenas principales, esto es, del Evangelio con sus consiguientes correspondencias. Su influencia en el arte está documentada desde el siglo XI. Una lectura breve a la primera miniatura sería como sigue:

Escena principal 1: *Anunciación* (Lc. 1, 28).

Prefiguraciones: *La Tentación de Eva* (Gn. 3,14) y *el Vellón de Gedeón* (Jue. 6, 36-40).

Profetas: *Isaías* (7,4), *David* (Salmo 71, 6) *Ezequiel* (44,2) y *Jeremías* (31,22).

⁹¹³ Op. Cit., AUTUN, Honorius de.. *Sermo de Nativitate et de Annuntiat*. col. 819 y col. 904

⁹¹⁴ Is. 7,14

⁹¹⁵ Op. cit., MÂLE, Emile, p. 66.

⁹¹⁶ Existe un facsímil en castellano de la Biblioteca Vaticana, Madrid: Encuentro, 1993, citado por Santiago Sebastián, op. Cit. p. 360.

A modo de conclusión parcial, debemos decir que la causa de popularidad de esta doctrina escolástica tipológica se debió probablemente a una necesidad de simetría característica de toda inteligencia humana, inclusive en la más limitada; esa característica «condena al sentido» que sufrimos los humanos, y que desarrollarán después nuestros filósofos contemporáneos. Pero también este método adolece de críticas en la actualidad, pues aunque la idea de concordancia de los testimonios como una presunción de verdad es un principio admitido dentro de los historiadores, se requiere que esas fuentes sean independientes una de otra, sino todo se derrumba. Tanta maravillosa concordancia entre los Testamentos despertó dudas en los espíritus más críticos y escépticos modernos, tanto que algunos pensaron en un ajuste de los acontecimientos para hacerlos calzar. Cual sea la verdad, la idea de concordancia obsesionó siempre al pensamiento medieval y así fue como dieron con la clave⁹¹⁷.



Fig. 86 *Descenso de Cristo al Limbo*. Biblia Pauperum.

FUENTE: SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*. Madrid: Encuentro, 1994, p. 367.

⁹¹⁷ Ver crítica que hace RÉAU, Louis, Op. Cit., pp. 237-239

SEGUNDA PARTE:

LITURGIA Y ARTE SAGRADO EN EL GÓTICO CLÁSICO

SEGUNDA PARTE:

LITURGIA Y ARTE SAGRADO EN EL GÓTICO CLÁSICO**II.1 LA ESTÉTICA DEL ARTE SAGRADO EXPRESADA EN LA LITURGIA MEDIEVAL****II. 1.1 LA CONCEPCIÓN ESTÉTICA Y METAFÍSICA DE LA LUZ.**

El espacio arquitectónico es definido tanto por su estructura –la estática- y la articulación de los elementos formales –la estética- que lo componen, como por el valor que implica su forma particular de ser iluminada. La luz se concibe como algo más que un medio que permite configurar y reconocer un ambiente definido por la tectónica del edificio. La luz concebida meramente como un medio de iluminar naturalmente un espacio, desprovista de cualquier significado simbólico y entendida desde su función meramente física, denota una concepción espacial sin pretensiones trascendentes.

La arquitectura gótica, en cambio, hace de la luz su materia suprema asumiendo un sentido trascendente, ya que a través de las vidrieras presentadas como una pantalla o membrana traslúcida crea una luz policroma, matizada y cambiante, donde la condición física de la luz es desmaterializada y convertida en vehículo simbólico que se refería a un ámbito trascendente y metafísico, esto es, al ámbito de lo sagrado¹.

La depurada técnica gótica permitió a sus artífices reducir considerablemente las dimensiones y espesor de los otrora macizos muros para abrir enormes vanos, estableciendo un nuevo y fecundo diálogo entre ambos basado en la tensión dinámica de las formas, con lo que rompía con la concepción estructural anterior, aunque ya el románico había proclamado su voluntad goticista de forma, pero había que esperar el refinamiento técnico del gótico que la hiciera una realidad palpable y no una mera

¹ Ver BARRAL I ALTET, Xavier, (coord.) *Vidrieras Medievales en Europa*. Barcelona: Lunwerg, 2003, pp. 11-34.

aspiración². *“Sin embargo, el vano no es un fin en sí mismo, puesto que está destinado a ser llenado por un tabique de cristal que cierra el volumen y que deja pasar la luz”*³.

En efecto, podemos darnos cuenta de ello cuando recorremos el interior de la catedral de Chartres, que como sabemos mantiene la porción más alta de vidrieras originales, y la comparamos con aquellas catedrales cuyas vidrieras han sido destruidas ya sea por la furia iconoclasta de las guerras reformistas, ya sea por los odios anticlericales de la revolución francesa, ya sea por las demenciales guerras del siglo XX o ya sea por la acción del tiempo implacable sumado al descuido de sus responsables. Lo verdaderamente interesante es que las vidrieras góticas confinaban y contenían el volumen del espacio sagrado, por lo que:

*La vidriera que desempeña esta función es fundamental en la percepción del volumen interior. Se nota fácilmente cuando, por la razón que sea, una vidriera ha sido provisionalmente desmontada y sustituida por un tabique de cristal. El vano se convierte en un hueco de luz que deja pasar un chorro de luz demasiado violento que desarticula el edificio, suprimiendo las sombras o acentuándolas demasiado crudamente*⁴.

Por lo que es preciso señalar, que las catedrales, que no poseen sus vitrales originales –que lamentablemente son la mayoría-, no transmiten el escenario ideal que transmutaba la luz corporal por una luz espiritual buscado por los artífices del Medioevo, por lo que nos quedamos con una experiencia parcial a la que proponía la mística gótica. Los esfuerzos contemporáneos de recuperación no han cumplido su promesa:

*Los intentos recientes de colocar vidrieras modernas en las ventanas que no las tienen han sido muy decepcionantes. Cualquiera que sea el mérito de estas obras, su armonía con la arquitectura no se consigue muy a menudo, por una simple razón que tiene que ver con la sensibilidad de nuestra época: la vidriera se ha convertido en un fin en sí misma que rivaliza con la pintura y cuyos cartones se solicitan a artistas de renombre*⁵. No ocurre lo mismo en la época gótica, en la cual la vidriera es arquitectura. Y lo es por su doble papel de cierre de un volumen y de tabique translúcido. Es decir, su concepción corresponde al maestro de obra. No

² Ver WORRINGER, Wilhelm. **La esencia del estilo Gótico**. Buenos Aires: Revista de Occidente Argentina, 3ª edición, 1948, pp. 72-79.

³ ERLANDE-BRANDENBURG Alain. **El Arte Gótico**. Madrid: Akal, 1992, p. 33.

⁴ *Ibíd.* p.33.

⁵ Por ejemplo, la Catedral de Reims conmemoró su 800 aniversario con seis nuevos coloridos de vitrales que fueron encargados por Francia al prestigioso artista alemán Imi Knoebel, quien sucede así al célebre pintor Marc Chagall que en 1974 también renovó otros vitrales de la majestuosa catedral de la capital de la Champagne francesa. N. del A.

todo el mérito le corresponde, como la iconografía impuesta por el mandante o como su confección. Peor la relación de colores, determinante en la percepción interior, es asunto suyo. Así, la aparición en París, a mediados del siglo XIII, de la grisalla no es consecuencia, como a menudo se ha dicho, de una necesaria economía. Está ligada a una nueva estética de la arquitectura⁶.

El vitral se basaba en el intento de alteración y control de la luz natural para ser transfigurada en una luz arreal, esto es distinto a lo real, por tanto que la trasciende, al ser superadas sus expresiones materiales naturales. Así el espacio arquitectónico interior del gótico fue progresivamente transformado en un recinto heterogéneo al que ofrecía el espacio natural. Esta atmósfera arreal creada por la difusión de la luz tamizada a través de las pantallas coloreadas fue el impulso que permitió desarrollar un rico simbolismo por analogía que permitía relacionar la luz con lo divino, constituyendo así un espacio idealizado transformado en un microcosmos celeste y diferenciado de la realidad exterior.

Sin el efecto cromático de la luz, determinado por el muro entendido como un paramento cerrado por vidrios de color, el espacio de la catedral no sería otra cosa que un ámbito cerrado, caracterizado por unas formas arquitectónicas, pero visualmente no diferenciado de cualquier espacio natural. Las catedrales góticas que han perdido sus vidrieras ofrecen una iluminación diáfana que contradice la idea espacial misma del sistema arquitectónico y la razón de ser del ventanaje⁷.

En virtud de la técnica del vitral y su empleo sistemático transformando los muros pétreos del románico en membrana o piel traslúcida, se pudo transformar en un factor de asociación simbólica y metafórica de Dios con la luz dada por los primeros Padres de la Iglesia, es decir, a través de una respuesta arquitectónica, mediante la utilización del vitral como filtro y crisol de la luz uniforme que provenía del exterior en un dispositivo de irradiación de una luz sensorialmente diferenciada que evocaba, ciertamente, a una realidad etérea y trascendente. Es importante precisar que no es que desapareció el muro, desaparece su función portante y su materialidad sólida para ser reconvertido en paramento traslúcido y cromático. Por esta condición esencial del sentido de la vidriera, en el interior de la catedral gótica, se pierde la referencia con el exterior del templo al no existir ningún vano que lo insinúe. También es importante enfatizar que a pesar de abrir sus vanos y cubrirlos con estas delgadas pantallas de vidrios coloreados, no existe un aumento de luminosidad como se pudiera pensar, no debemos entender el vitral como «foco de luz» sino como «filtro de luz y color». La atmósfera del espacio gótico, en

⁶ Ibíd., p. 33

⁷ Véase NIETO ALCAIDE, Víctor. *La luz, símbolo y sistema visual*. Madrid: Cátedra, 2006, pp. 14-15.

particular la de la catedral de Chartres, no es más luminosa, sino que es más *numinosa*, pues hace comparecer una realidad suprahumana de un principio trascendente. *La luz que pasa por este telón de vidrio se transforma en una atmósfera coloreada, cambiante, netamente diferenciada de la luz natural. El grado de iluminación del interior se ofrece, a causa de este proceso de control y transformación de la luz que pasa al interior, reducido en proporción inversa al aumento del ventanal*⁸.

Así el muro, en el sentido tradicional y estructural del término ha desaparecido, o más bien, ha sido sustituido por un paramento o membrana de cristal, luz y color. El espacio gótico ha configurado una nueva noción de límite. Como ha dicho *Hans Jantzen*, en la elaboración del sistema arquitectónico gótico juega un papel prioritario la tensión entre la materialidad de sus elementos constructivos y estructurales que la integran y la sutileza que se inventa para lograr la ingravidez⁹. De este modo el espacio arquitectónico pareciese responder a leyes distintas que la mera construcción.

*Al igual que la vidriera determina una idea simbólica de la luz basada en una metamorfosis de la luz natural, los arquitectos góticos elaboraron, como experiencia imprescindible para la definición del sistema, la articulación de los medios arquitectónicos dentro de una normativa óptica de ficción que alterase su apariencia y omitiese la evidencia de sus funciones*¹⁰.

Por tanto, los modos de captar, incorporar y manejar la luz dentro del espacio sagrado se revelan como un auténtico soporte a la meditación o una proyección de la Luz divina, donde los prodigiosos ventanales permiten que la luz asuma una función arquitectónica: *“La incidencia de la luz en el interior del edificio es muestra de una meditación metafísica sobre la significación de la arquitectura”*¹¹. Según veremos más adelante en este mismo epígrafe, la sincronía con el desarrollo escolástico en Roberto Grosseteste, Hugo de San Víctor, san Alberto Magno, san Buenaventura y santo Tomás de Aquino, acerca de la metafísica de la luz es sorprendentemente concurrente, puesto que como decíamos:

Se relaciona con una corriente de pensamiento que, en la época gótica y sobre todo en los siglos XII y XIII, adquiere gran importancia. No se trata de considerar que los arquitectos de la época fueran metafísicos, pero no es menos cierto que,

⁸ *Ibíd.*, p. 24

⁹ Cfr. JANTZEN, Hans. *La Arquitectura Gótica*. Buenos Aires: Nueva Visión. 1970, p. 81.

¹⁰ *Op. Cit.*, NIETO ALCAIDE, Víctor, p. 32.

¹¹ *Op. Cit.*, ERLANDE-BRANDENBURG Alain, p. 33.

impregnados de esta atmósfera espiritual, comprendieron su significación. Algunos textos contemporáneos sobre grandes realizaciones arquitectónicas son muy elocuentes al respecto: el abad Suger, por cuyos escritos conocemos el celoso cuidado que puso en la ejecución de las vidrieras del coro de Saint-Denis, se extendió ampliamente sobre este punto y expuso la significación de las vidrieras. Éstas permiten de forma anagógica elevar el espíritu de lo que es material a lo que es inmaterial. Suger expresa un pensamiento, corriente en la época, que alcanza en Saint Denis una resonancia particular¹².

Por tanto, no es la cantidad de luz que ingresa por los enormes vanos de los muros de la nave, ni de las diferencias en el grado de claridad con respecto a las iglesias que le antecedieron –o que le sucedieron-, *“sino de la luz que, como potencia de culto, puede provocar un efecto tan arrebatador como las mismas formas arquitectónicas”¹³*. El ámbito de luminosidad sobrenatural o *numinoso* del gótico dista tanto de la lóbrega imagen penumbrosa de los monasterios románicos como de la planeada luz “natural” de las iglesias renacentistas. La naturaleza de la luz gótica como plasmadora del espacio eleva la luz corporal o sensible a la potencia de una luz espiritual o suprasensible.

Lo cierto es que la historia de la luz de la iglesia medieval nos enseña que, en correspondencia con las formas de la arquitectura, también ella creó su propio estilo. En la catedral gótica clásica, desde el punto de vista de su conducción, plenitud y cualidad, la luz alcanza la misma fuerza creadora que determinó en forma tan decisiva la manifestación del espacio arquitectónicamente plasmado. Más sólo rara vez, lamentablemente, ha llegado hasta nosotros la luz gótica en toda su pureza, pues la mayoría de las iglesias fueron despojadas del adorno de sus ventanas, o bien sólo se conservaron fragmentos de sus primitivos vitrales. Ya no nos puede resultar indiferente que sea la luz del siglo XIV o XV la que llene un ámbito del siglo XIII, porque la luz gótica también cambia el estilo según el carácter del color¹⁴.

Esta condición nos limita verdaderamente la aprehensión fiel de la propuesta gótica de luz hecha por sus artífices, pero que podemos apreciar todavía con toda su primigenia imponencia en la catedral de Chartres, seguido de las cabeceras de las catedrales de Bourges, Le Mans y Beauvais, pues esta luz modifica vitalmente toda la estructura de estas catedrales, sacándonos por un instante de todas nuestras experiencias cotidianas para elevarnos a una experiencia sustancialmente superior por su tremendo poder evocador. *“Esta luz modifica profundamente toda la arquitectura. Es lo*

¹² *Ibíd.*, pp. 33-34.

¹³ *Op. cit.*, . JANTZEN, Hans, p. 76.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 78.

que comprenderá al momento quien haya visitado alguna vez la catedral de Chartres sin sus vitrales de colores¹⁵ (es decir, con luz natural)¹⁶ o se pasee por cualquiera que los haya perdido en su mayor porción, como es el caso de Amiens o Reims. *“La luz coloreada atenúa hasta tal punto la fuerte plasticidad de la estructura arquitectónica, que sus miembros articulados se sienten, sí, en su corporeidad monumental, pero de tal manera que la arquitectura y los colores forman la pared de la nave mayor como un «muro iluminado con luz propia»”*¹⁷. Esto debida a la nueva naturaleza de la luz que traspasaba y refractaba sobre el paramento acristalado que desarrollaron los maestros vidrieros, logrando así que el templo gótico se colmara de *“una luz de colores oscuros, entre el rojizo y el violáceo, siempre difícil de describir en su misteriosa esencia a causa de que, además, no surge de una sola fuente y varía en su grado de claridad de acuerdo con las variaciones de la atmósfera exterior: los colores ascienden, decrecen y, en la hora del crepúsculo, se encienden con una llama incomparable”*¹⁸. Lo que estamos observando aquí es una poderosa y consciente intención de armonizar la forma y el espacio arquitectónico con la experiencia religiosa del cristianismo en un nuevo plano de expresión y de contenido espiritual, fijados por nuevos rasgos estéticos y técnicos; y si bien, no podemos asegurar una relación causal entre esta nueva estética de la luz y la metafísica de la luz expresada por los filósofos escolásticos mencionados más atrás, si podemos mencionar con cierta certeza, paralelismos o afinidades, más que causas, debidos a la atmósfera psíquica reinante entre la segunda mitad del siglo XII y la primera mitad del siglo XIII.

*Henos aquí ante unas imágenes convertidas en paredes, paredes de luz... y es verdad que la luz sólo se hace perceptible después de haber atravesado la materia de las vidrieras, esos cristales coloreados y translúcidos: la luz en sí no se ve, no se distingue más que los objetos que ella ilumina o la cegadora claridad de un destello de sol. Es en su refracción por el vidrio como la luz despliega su riqueza interior de colores, convirtiéndose ella misma en objeto de contemplación*¹⁹.

¹⁵ Felizmente los habitantes de Chartres desmontaron, durante la última guerra, los vitrales de su catedral al enterarse de lo que estaba sucediendo con los de las catedrales del norte de Francia, y los guardaron cuidadosamente en los sótanos de sus viviendas, para reubicarlos en sus sitios originales, una vez retornadas las condiciones de vida a su completa normalidad. (N. del A.)

¹⁶ *Ibíd.* 79.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 79.

¹⁸ *Ibíd.*, pp. 78-79.

¹⁹ *Op. Cit.*, Titus Burckhardt, pp. 153-154.

Así los muros de luz tienen por misión evocar la Luz divina de la Jerusalén celeste, destino final de todo el peregrinaje del cristiano que es la vida misma, atrapando la luz y brillando con un resplandor traspasado que crea una atmósfera lumínica y cromática que exulta de evocaciones hacia el mundo trascendente, transfigurando todas las dimensiones terrenas que quedan como absorbidas y abolidas al penetrar el espacio sagrado. *“La luz siempre es un símbolo de conocimiento, en modo objetivo o subjetivo, y debido a su poder omnicomprendido, penetrante y unificante, simboliza también Aquello que es conocido, Unidad trascendente e Identidad inmanente”*²⁰, por tanto la luz contribuye decisivamente a la orientación vertical que asume el resto del edificio, pues hace evidente su función anagógica de elevar o guiar hacia lo Alto al fiel haciéndole partícipe de la promesa celestial que le aguarda, por tanto siempre su referencia es hacia el mundo divino. La diferencia en este aspecto con las iglesias románicas es evidente, ya que éstas ornamentaban el interior con abundantes frescos sobre el muro bajo el alféizar, las bóvedas de nicho de los ábsides e incluso las techumbres de madera plana:

*Uno de los rasgos característicos del arte gótico es el de no añadir simplemente la decoración figurativa al edificio; ya no se trata de pintar las imágenes en los muros ni de repartirlas por su superficie como preciosas guarniciones en relieve. Así como la decoración esculpida en la piedra forma parte integrante del edificio (en forma de columna, de arquivolta o de nervadura), también la vidriera pertenece íntimamente al edificio, que, sin ella, ni siquiera existiría. Hay que recordarlo. Los muros de las catedrales góticas no están horadados con ventanas para permitir la visión del mundo exterior, sino que su papel es ser, semejantes a las de la Jerusalén celestial, tabiques de luz o gemas resplandecientes*²¹.

Vidrio y color le permiten a la luz convertirse en un legítimo material de arquitectura que posibilita encumbrarse a estas dimensiones que escapan a las experiencias de percepción cotidianas; es el espacio arquitectónico gótico transfigurado por los muros de luz y erigido en función de ellos: *“La iglesia gótica, en el fondo, está construida en función de la irrupción de la luz a través del calado de las estructuras; y es esta transparencia admirable e ininterrumpida la que fascina a Suger cuando habla de su iglesia en los conocidos versiculi”*²².

²⁰ LINGS, Martin. *Símbolo y Arquetipo: estudio del significado de la existencia*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2006, p. 139.

²¹ BURCKHARDT, Titus. *Chartres y el nacimiento de la catedral*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2004, p. 153.

²² ECO, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen 1999, p. 61.

Esta nueva relación dialéctica indivisible que la arquitectura establece con las vidrieras de luz en el gótico es lo nuevo que se propone, ya que el románico ya había gozado de las vidrieras policromas en algún grado previamente, pero no es sólo la luz transfigurada que irrumpe en el espacio inundando toda la catedral lo único, ya que estas vidrieras son portadoras de un amplio mundo de imágenes y mensajes que son indivisibles de su arrebatadora luz: *“La luz «no natural» del arte gótico también se nos presenta como portadora de un mundo de imágenes de gran opulencia figurativa, cuya muda potencia actúa con fuerza extraordinaria sobre el alma del hombre”*²³.

Y si bien fuera en Bizancio y en el mundo islámico donde naciera el arte de la vidriera –renacida como el ave fénix, de la técnica del vidrio romana, y perdida en occidente después del colapso de esa civilización-, parece ser que el occidente medieval fue el primero en utilizar la red de tiras de plomo acanalado como monturas que ensamblaban perfectamente el vidrio con clavos para herraduras. Dicha técnica es la que proporcionó la posibilidad de evolucionar desde el conjunto de trozos de color de una simple ornamentación a un auténtico mural traslúcido al modo de un gran cuadro hecho de luz. El monje Teófilo ya daba en el siglo XII los consejos necesarios para trabajar en un vitral:

Si quieres componer vidrieras, empieza preparando una tabla de madera bastante larga y ancha, de modo que puedas medir en ella dos veces la superficie de una única vidriera. Toma tiza, ráspala con un cuchillo sobre toda la tabla, rocía con agua y frota bien toda la superficie con un trapo. Cuando esté seco, toma las medidas de la anchura y la longitud de una vidriera y, con la ayuda de una regla y un compás, trasládalas a la tabla de plomo o zinc y, si quieres una orla, dibújala de la anchura deseada y según el modelo que te guste. Una vez hecho esto, dibuja entonces las imágenes, tantas como quieras, primero con plomo y zinc, después con color rojo o negro, de modo que dibujes cuidadosamente todas las líneas, pues más tarde, cuando las pintes sobre el vidrio, habrá que mezclar las sombras y las luces siguiendo la tabla. Cuando distribuyas la diversidad de los vestidos, apunta cada color en su sitio y, al igual que con todo lo que quieras pintar, designa cada color con una letra. A continuación toma un recipiente de plomo en el que habrás mezclado agua y tiza en polvo, fabricate dos o tres pinceles con pelos de la cola de una marta, un petigrís, de una ardilla o un gato, o de la crin de un asno. Toma un pedazo de vidrio, de la clase que quieras, pero más grande que el

²³ Op. Cit. Hans Jantzen, p. 79.

*espacio donde debe colocarse, ponlo en ese lugar y dibuja en él todos los trazos que puedas ver en la tabla a través del vidrio*²⁴.

Esta disposición de los vidrios de diferentes colores no escapó a la interpretación metafísica que le dieron sus contemporáneos, pues estos fueron asemejados a las distintas piedras preciosas -el zafiro, el rubí, la esmeralda o la amatista- y por tanto portadoras también de sus cualidades físicas como simbólicas, además de comparar la catedral como la prefiguración de la Jerusalén celestial mencionada del Apocalipsis, cuyos muros también eran de luz: *“me traslado en espíritu aun monte muy grande y me mostró la ciudad santa de Jerusalén, que bajaba del cielo, de junto a Dios, y tenía la gloria de Dios. Su resplandor era como el de una piedra muy preciosa, como jaspe cristalino*²⁵*”* o también *“El material de esta muralla es jaspe y la ciudad es de oro puro semejante al vidrio puro*²⁶*”;* y tal como nos señala Alain Erlande-Brandenburg, en este contexto:

*La técnica permite comprender mejor dos puntos importantes de la significación de la vidriera: el emplomado y la grisalla. La yuxtaposición de diferentes colores habría podido determinar su difusión si el emplomado, al rodear a cada uno de ellos, no hubiera impedido esta confusión óptica. Los plomos se perciben como negros que impiden el paso de la luz, al mismo tiempo que contribuyen al diseño general. El segundo elemento es la ejecución de escenas realizadas en grisalla, que unen a la vidriera con el arte del diseño*²⁷.

El acierto del logro y grandeza del vitral medieval empero, se debía a la cooperación de considerables agentes que participando mancomunadamente permitían que el resultado alcanzara una perfecta armonía y total consonancia entre espacio, límite y vidriera:

La creación de la vidriera aparece, pues, como una compleja operación que exige el concurso de numerosas personas, maestro de obra, mandante en el momento de la definición del planteamiento general del edificio. Maestro de obra para la elaboración de los programas iconográficos, maestro de obra y artista en el

²⁴ THEOPHILUS Presbiter, *Schedula diversarum artium*, en *De Diversis artibus*. (tr. The various Arts), edición C.R. Edimburgo: Dodwell 1961 (latín e inglés), y también en latín –alemán en in *Quellenschriften zur Kunstgeschichte*, vol. VII. Además se encuentran traducciones disponibles en castellano en Op. Cit. BURCKHARDT, Titus, pp. 156-157 y en Op. Cit. NIETO ALCAIDE, Víctor pp. 163-164.

²⁵ Ap. 21, 10-11.

²⁶ Ap. 21, 18.

²⁷ Op. Cit., ERLANDE-BRANDENBURG Alain, p. 34

*momento de la elaboración del cartón y, finalmente, maestro vidriero, que traducía con más o menos talento el proyecto previsto*²⁸.

La función primordial que se apropia la vidriera en la arquitectura del alto gótico, se proyecta entonces, en dos sentidos: como soporte del programa iconográfico en estrecha relación, e incluso colaboración, con el resto del proyecto escultórico del templo, y como medio para la configuración simbólica del espacio. Es decir, en torno a la luz se organizan dos lenguajes distintos pero complementarios. Con respecto a su primera función podemos afirmar junto a *George Duby*, que nos dice: *"En el interior de la catedral, las vidrieras prolongan las enseñanzas transmitidas en el pórtico. Ha ascendido un grado hacia la contemplación. Volviéndose Hijo de Dios por medio de la Encarnación de Cristo, participa de la herencia, es decir, de la iluminación"*²⁹. La vidriera pertenece íntimamente al edificio gótico. Y aunque no conozcamos el nombre de los maestros de obra que se sucedieron en la construcción de la catedral, el resultado es de una notable coherencia. Así, estas delgadas membranas de cristal convertidas en imágenes, paramentos de luz; atmósfera luminosa convertida en atmósfera numinosa, después de atravesar la materia de los vitrales, cristales coloreados y traslúcidos. Es en su refracción por el vidrio como la luz despliega su riqueza interior de colores, convirtiéndose ella misma en objeto de contemplación. Las imágenes transparentes, análogas a las Escrituras, ponen la Luz Divina al alcance de la visión humana.

*La luz del interior gótico, a través del proceso de transformación desarrollado por el filtro de las vidrieras, se presenta como contraposición de la luz natural (lux corporalis) encarnando la idea del símbolo de la lux spiritualis o imagen de Dios. A través del artificio de la luz no-natural del interior gótico se estructura todo un complejo sistema de metáforas visuales que simbolizan la idea de la divinidad*³⁰.

Cristo es la *Lux Vera*, su origen se remonta a las referencias evangélicas: *"porque han visto mis ojos tu salvación, la que has preparado a la vista de todos los pueblos, luz para iluminar a las gentes y gloria de tu pueblo Israel"*³¹. También el Evangelio de san Juan nos dice:

En ella era la vida y la vida era la luz de los hombres, y la luz brilla en las tinieblas, y las tinieblas no la vencieron. Hubo un hombre, enviado por Dios: se llamaba

²⁸ *Ibíd.*, p. 34

²⁹ DUBY, George, *La época de las catedrales: Arte y sociedad, 980-1420*. Madrid: Cátedra, 2005, p. 291.

³⁰ *Op. Cit.*, NIETO ALCAIDE, Víctor, p. 44.

³¹ Lc. 2, 30-32.

*Juan. Este vino para dar un testimonio, para dar testimonio de la luz, para que todos creyeran por él. No era él la luz, sino quien debía dar testimonio de la luz. La Palabra era la luz verdadera que ilumina a todo hombre, viniendo a este mundo*³².

Pero también Cristo mismo se presenta como «*Ego sum lux mundi*» en el texto de Juan: «Yo soy la luz del mundo; el que me siga no caminará en la oscuridad, sino que tendrá luz de la vid.»³³ Y más adelante agrega: «Mientras tenéis la luz, creed en la luz, para que seáis hijos de la luz»³⁴.

Es así que la importancia de la luz como metáfora y símbolo de Cristo, se mantuvo como un *continuum* en el tiempo, desde el arranque mismo de la Creación «Dijo Dios: «Haya luz», y hubo luz. Vio Dios que la luz estaba bien, y apartó Dios la luz de la oscuridad»³⁵, los evangelistas y las palabras finales del Libro del Apocalipsis cierra con estas frases no menos significativas: «La ciudad no necesita ni de sol ni de luna que la alumbren, porque la ilumina la gloria de Dios, y su lámpara que es el Cordero. Las naciones caminarán a su luz, y los reyes de la tierra irán a llevarle su esplendor. Sus puertas no se cerrarán con el día –porque allá no habrá noche-»³⁶. Cristo es entonces la *Lux Aeterna*, Cristo-Sol y finalmente en el epílogo dice: «Yo soy el retoño y el descendiente de David, el Lucero radiante del alba»³⁷. Cristo mismo se revela como la luz del alba, con ello expresando una dirección una orientación. Esta consideración de la luz fue continuada por los primeros Padres de la Iglesia y seguida por los maestros del siglo XII y XIII. En esta época «la luminosidad es un rasgo que los hombres de la época solicitaban y destacaban en sus elogios»³⁸. Aunque es importante destacar que la filosofía y la experiencia de lo bello en esta época no se derivaban primeramente de la impresión causada en los sentidos, así este autor nos dice:

Si definimos la estética como la filosofía autónoma de la belleza, es incluso discutible que pueda hablarse de una estética medieval. Para el pensador medieval la belleza no era un valor independiente de los demás, sino más bien el resplandor de la verdad, el brillo que despiende la perfección ontológica, y esa cualidad de las cosas que indica que tienen su origen en Dios. La luz y los objetos

³² Jn. 1, 4-9.

³³ Jn., 8, 12.

³⁴ Jn., 12, 36.

³⁵ Gn. 1,3-4.

³⁶ Ap. 21, 23-25.

³⁷ Ap. 22, 16.

³⁸ VON SIMSON, Otto, *La catedral gótica*. Madrid: Alianza forma, 2007, p. 70.

*luminosos llevaban en sí, no menos que la consonancia musical, una penetración en la perfección del cosmos y una adivinación del Creador*³⁹.

Así, según la Metafísica neoplatónica del Medievo, la luz era la más noble de las manifestaciones naturales, el menos material y el que más se acercaba a la forma pura, esencial, mediando entre las sustancias corpóreas y las incorpóreas, un cuerpo espiritual o un espíritu corporeizado. La luz también era considerada como el principio activo de todas las cosas y especialmente activa en las esferas celestiales, desde donde actuaba como causa de todo el crecimiento orgánico de cuanto se producía aquí en la tierra. Por todas estas razones y muchas otras elaboraciones de los filósofos y teólogos medievales, la luz era el principio del orden y del valor. Esto quería decir que el valor objetivo de las cosas se hallaba determinado por el grado en que ésta participa de la luz. Y al maravillarnos contemplando entes luminosos, captamos de forma intuitiva su dignidad ontológica en la jerarquía de todo lo que existe⁴⁰.

Es necesario insistir que el hecho de que para el hombre medieval, de entre las cosas corpóreas la luz sea la más semejante a la Luz Divina, no significa en absoluto, que sea considerada en un sentido panteísta o en un sentido puramente metafórico. El hombre del Medioevo tenía claro que la luz no era Dios, sino que era «*de*» Dios. Lo que ocurre es que en la base de todo el pensamiento medieval está el pensamiento analógico, y por ello éstos pensaban que todas las cosas habían sido creadas por este *principio de analogía*, en virtud del cual, eran, en grados diversos, manifestaciones visibles de Dios, imágenes sombras y vestigios del Creador. Por tanto el grado en que una cosa se «*asemejaba*» a Dios, determinaba su lugar en la jerarquía de todo lo que existe. Esto no era un mero juego simbólico, sino que era el único método epistemológico que se consideraba válido. Es decir el hombre medieval sólo llegaba a aprehender verdaderamente un objeto cuando captaba a Dios en ellos. En esto subyace la vínculo que existía entre la «*estética de la luz*» y la «*metafísica de la luz*», así la luz se concebía el elemento común a todas las cosas, como el *principio de simplicidad* que imparte unidad a todo. Por tanto la luz como valor estético satisfacía así el anhelo de concordancia última, como reconciliación de lo múltiple en lo único, que es precisamente la esencia de la experiencia medieval de la belleza, del mismo modo que es la esencia de su fe⁴¹.

³⁹ Ibíd., pág. 71.

⁴⁰ Cfr. Ibíd., p. 71.

⁴¹ Cfr. Ibíd., pp. 73-74.

Esa era la sublime teología de la luz, que tenía su fundamento en el misterio de la Encarnación, que anunciaba la luz que llegaba al mundo. De allí que el nacimiento de Cristo se asociara al solsticio de Invierno y que el sacramento de la Eucaristía era luz transfigurada que transformaba la materia, y esa realidad mística se hacía palpable a los sentidos humanos en la luz física que traspasaba al templo transfigurada, que era la analogía perfecta de la luz corpórea transformada en luz divina. Así, los rosetones, símbolos de la creación en su plenitud y en los que la circulación de la luz surgida de su inefable seno y volviendo para converger en él, se reducían a la unidad de su principio, imitan la curva cerrada que los astros recorren en el firmamento. El arte de las vidrieras culmina en estos rosetones, que expresan al mismo tiempo la significación de los ciclos del cosmos, del tiempo resumiéndose en lo eterno, y del misterio de Dios, *Lux Aeterna*, Cristo Sol. Los rosetones representan también a la Virgen, es decir, a la Iglesia. El rosetón es, por último la imagen del Amor Divino. “*Aquí, la rueda del mundo se ha convertido en rosa, flor de la pureza, la inocencia y la nobleza del alma, que abre su cáliz en una rueda dispuesta a absorber el sol del Espíritu divino.*”⁴²

En definitiva, esa luz poderosa y divina, que deja atrás las tinieblas, para mostrarnos el más Allá, y que concibe a la catedral como “*una teología de la luz que convierte el propio edificio en una ilustración de esa teología*”⁴³.



Fig. 87. **LA VIRGEN MARÍA ENTRE LAS FLORES DEL ÁRBOL DE JESÉ.** Dibujo de J.-B.A. Lassus de la vidriera de Jesé de la catedral de Chartres.

FUENTE: BURCKHARDT, Titus. *Chartres y el nacimiento de la catedral*. Barcelona: J J. de Olañeta. 2004. p. 99.

⁴² Op. cit. BURCKHARDT, Titus. p. 159.

⁴³ Op. cit., BARRAL I ALTET, Xavier, p. 11.

II. 1.2 LITURGIA MEDIEVAL Y ARTE SAGRADO

Como vimos en capítulos anteriores, la iglesia tangible, como un vasto complejo de formas arquitectónicas, objetos artísticos, ornamentos litúrgicos y gestos corporales; otorgó todos los elementos físicos y materiales, mientras que la Revelación dio el sustrato nutricional espiritual esencial, para la elaboración del simbolismo religioso. Así los teólogos de la Edad Media explicaron la Iglesia espiritual en términos de la iglesia material: «*Ecclesia materialis significat ecclesiam spiritualem*». Pues el liturgista, el comentarista o el teólogo intentaban explicar los efectos visibles o tangibles de la realidad material con las verdades más profundas de la fe. Esto fue posible gracias al símbolo, tema que analizamos en el capítulo final de la Primera Parte. Según esa sencilla ley de correspondencia, todo lo tangible de la «*ecclesia materialis*» tenía un correlato en lo intangible de la «*ecclesia spiritualis*». Es decir formas sensibles, que exponen leyes cósmicas que expresan principios universales. Es esta la fundamentación última de por qué el arte sagrado se vincula jerárquicamente en forma ascendente, de la estética a la cosmología, y por mediación de ésta, a la ontología y la metafísica; esto es lo que hace al arte sagrado esencialmente simbólico, y funcionalmente subordinado a la liturgia. Por lo tanto no debemos olvidar de que el arte sagrado está supeditado a las verdades teológicas expresadas por el conjunto de normas emanadas de la Revelación, el magisterio y la tradición, encarnadas en las formas litúrgicas y expresadas finalmente en el arte sagrado.

Mientras los doctores construían la catedral intelectual que debía cobijar a toda la cristiandad, se levantaban nuestras catedrales de piedra, que fueron como la imagen visible de la otra. La Edad Media puso en ella todas sus certezas. Fueron a su manera, Sumas, Espejos, imágenes del mundo. Fueron la expresión más perfecta que haya tenido jamás de las ideas de una época. Todas las doctrinas encontraron en ellas su forma plástica⁴⁴.

Este simbolismo, que provenía de fuentes diversas, como recién hemos explicado, era descifrado fácilmente por aquel que sabía leer e interpretar la iconografía de los grupos escultóricos de las portadas y leer los programas de las vidrieras y las formas arquitectónicas. Sabemos por esos datos de la Historia que hacia el s. X uno de cada mil

⁴⁴ MÂLE, Émile. *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, Madrid: Encuentro, 2001, p. 47.

habitantes sabía leer⁴⁵, cifra que fue aumentando en los siglos XII y XIII por el ingente esfuerzo de monasterios, escuelas catedralicias y finalmente de las universidades. Sin embargo debemos entender que la sociedad medieval cultiva tres habilidades que nuestra cultura tardomoderna -y sobremoderna tecnificada- ha olvidado, pero que debemos tener en consideración en todo momento que intentemos comprender la atmósfera psíquica vigente en la época en que surge el gótico clásico:

1. La cultura medieval es una *cultura de la imagen*, por lo que posee una desarrollada destreza para sensibilizarse ante ellas e interpretarlas. El pensamiento abstracto apenas tiene cabida, en una sociedad que se expresa naturalmente con lenguaje simbólico y alegórico. El estilo literario de los manuales litúrgicos lo dejan más que claro.
2. El pensamiento medieval funciona preferentemente de *modo analógico*, es decir, con una enorme capacidad para establecer relaciones vinculantes entre realidades de diversa índole. La forma de pensamiento basada en la implacable lógica aristotélica de tipo silogismo deductivo de los escolásticos, se introduce recién en el siglo XII pero sólo en los círculos de las élites intelectuales.
3. El analfabetismo, que no debemos confundir con incultura -término bastante discutible por lo demás-, hizo que el mundo medieval desarrollara verdaderos prodigios en el campo de la *memoria*: toda la cantidad de manuales de mnemónica que surgieron durante esta época, hasta finales del siglo XVI -*Giordano Bruno* probablemente el más insigne autor de estos últimos-, para adiestrar la mente en el registro de información relevante. Recuértese la transmisión oral de los cantares de gesta, de los misterios de juglaría y de la difusión de ideas en general⁴⁶.

⁴⁵ Cfr. Otta, Francisco. Breviario de los Estilos. Santiago: Universitaria, 1967, p. 36.

⁴⁶ Ver COOMARASWAMY, Ananda K. *El espantajo de la alfabetización*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2007. La prestigiosa figura intelectual de este autor plantea la conflictiva y vigente relación entre la civilización occidental moderna y la civilización de las culturas tradicionales, desenmascarando algunos mitos modernos sobre el mito de la alfabetización en el mundo moderno y de nuestra cultura libresca y señala implacablemente los efectos destructivos que la imposición de la cultura moderna occidental tiene para la cultura tradicional de los pueblos "iletrados", que casi siempre se debe a fines puramente mercantilistas; sobre todo hoy más que nunca, en medio del debate sobre la globalización que hoy ocupa a todos los medios intelectuales y políticos del planeta.

Así el hombre medieval correspondía al prototipo de hombre normal o psíquicamente sano, pues estaba capacitado para percibir las verdades de orden espiritual, es decir, tenía espontáneamente una vocación metafísica:

El hombre total es por naturaleza un metafísico, y solo más tarde se convierte en filósofo y psicólogo, en sistematizador. Razona por analogía o, en otras palabras, por medio de un «simbolismo adecuado». Por ser una persona y no un animal, conoce las cosas inmortales a través de las mortales. El que «las cosas invisibles de Dios»(es decir, las ideas o razones eternas de las cosas, por las cuales sabemos cómo éstas deben ser) han de verse en «las cosas creadas», se aplicaba para él no sólo a las cosas que hizo Dios, sino también a las que él mismo hacía. Nunca pudo concebido el significado como algo que pudiera añadirse a voluntad a los objetos útiles»⁴⁷.

“Todo lo que el hombre de la época gótica necesitaba creer y saber aparece compendiado en la «summa» de interpretaciones que ofrece la catedral”⁴⁸. Por lo tanto, no debemos despreciar la capacidad del hombre medieval promedio, valga la redundancia, para asimilar las verdades representadas en esos impresionantes grupos escultóricos monumentales o en los programas iconográficos de las vidrieras, que hoy en día a nosotros nos pudieran parecer oscurecidos sus significados sino impenetrables.

Los teólogos medievales hicieron extensiva sus procedimientos de exégesis simbólica-alegórica a la arquitectura sagrada. La clave de todo lo dio la serie de correspondencias tipológicas entre Antiguo y Nuevo Testamento, que otorgaba una caudal riquísimo de puntos de interpretación, lo cual le permitió a Durando establecer un cuádruple sentido en las Sagradas Escrituras⁴⁹:

⁴⁷ COOMARASWAMY, Ananda. *La Filosofía Cristiana y Oriental del Arte*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2009, pp. 40-41.

⁴⁸ SEBASTIÁN, Santiago, *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*. Madrid: Encuentro, 1994, p.346.

⁴⁹ Todo el estudio de la Sagrada Escritura en el Medioevo estuvo centrado sea sobre el triple, sea sobre el cuádruple sentido: el sentido literal o histórico, el sentido alegórico, el sentido tropológico y el sentido anagógico. La enseñanza de los autores medievales sobre el cuádruple sentido puede ser resumida del modo siguiente: En la raíz de la **historia** (primer sentido), la **alegoría** (segundo sentido) produce **frutos espirituales** (tercer sentido, o sea la **tropología**), que son depositados para la eternidad en el granero (cuarto sentido o la **anagogía**). Un dístico famoso, citado hacia el 1330 por Nicolás de Lira, expresa del modo siguiente el cuadro histórico-hermenéutico del tiempo de san Francisco :

<i>Littera gesta docet,</i>	La letra te muestra los hechos,
<i>quid credas allegoria;</i>	lo que has de creer, la alegoría:
<i>Moralis quid agas,</i>	lo que tienes que hacer, la moral,
<i>quo tendas anagogía.</i>	hacia donde tender, la anagogía.

1. *Un sentido histórico*: que comprendía los hechos y sucesos de modo literal⁵⁰.
2. *Un sentido alegórico*: que confería al discurso un sentido simbólico y metafísico distinto al habitual⁵¹.
3. *Un sentido tropológico*: que designaba un discurso moral o edificante⁵².

El dístico, que resume bien el pensamiento tanto patrístico como el de los autores medievales sobre los cuatro sentidos bíblicos, no pertenece a Nicolás de Lira sino a un autor dominico anterior.

⁵⁰ **El sentido literal o histórico**: En la explicación del dístico: *littera gesta docet*, el término *littera* es sinónimo de historia, tomada en sentido amplio. Los dos términos son intercambiables. Con el término historia, efectivamente, los autores medievales entienden tanto los hechos históricos como el significado primario de las palabras. La importancia de la letra y de la historia es el resultante tanto del hecho que nos presentan como del primer significado expresado por el texto, y consecuentemente tal ha de ser la primera exposición a ser hecha por los comentadores y la primera comprensión del lector.

La Sagrada Escritura, tomada tanto complexivamente como en su literalidad, es antes que nada un libro histórico. Nos narra una serie de acontecimientos realmente sucedidos, y para los cuales resulta esencial afirmar que son hechos realmente acontecidos. No hay allí nada de atemporal, todo lo que se refiere a la salvación del pueblo se ha realizado en el tiempo.

Los autores medievales están firmemente convencidos de que la divina revelación ha tenido lugar en el tiempo y en el curso de la historia, y que, además, ella misma ha asumido forma histórica. El exégeta, por lo tanto, no puede prescindir de la historia y mucho menos aún, ponerla en discusión. De aquí la invitación dirigida a cuantos interpretan o leen la Biblia en orden a buscar los hechos históricos, y a comenzar siempre a partir de la exposición histórica.

⁵¹ **El sentido alegórico**: Una vez determinado el significado histórico-literal de los hechos y de las palabras bíblicas, los autores medievales pasan a considerar su sentido alegórico, conforme a la expresión de S. Agustín: *Factum audivimus, mysterium requiramus* (ya escuchamos los hechos, preguntémonos ahora por el misterio).

Para que el acontecimiento histórico (*factum*: hechos) y las palabras (*dicta*: dichos) puedan resultar en salvación para el creyente, es necesario comprender su significado espiritual (*mysterium*). La alegoría bíblica es esencialmente alegoría del hecho y del dicho (*facti et dicti*). Su lectura alegórica ayuda a descubrir la profecía encerrada tanto en el hecho como en las palabras.

Según la palabra del dístico: *quid credas alegoría*, el sentido alegórico coincide con la doctrina. La alegoría enseña lo que debe ser creído. Objeto de la enseñanza espiritual de la alegoría (el misterio), es tanto Cristo como la Iglesia, o ambos conjuntamente. En los hechos y en las palabras está prefigurado el misterio de nuestra redención.

⁵² **El sentido tropológico**: La escuela exegética medieval se propone dos objetivos en la búsqueda de la Sagrada Escritura: la *cognitio veritatis* (el conocimiento de la verdad) y la *forma virtutis* (el modelo para la virtud). Al conocimiento de la verdad colaboran tanto la historia (el sentido literal) como la alegoría (el sentido alegórico), mientras que el modelo para la virtud nos es ofrecido por la tropología (el sentido tropológico). La historia y la alegoría tienden a la edificación de la fe, mientras que la tropología, según el enunciado del dístico: *moralis quid agas*, se dirige a la edificación de las costumbres.

Los autores medievales indagan la Escritura no solamente para descubrir el sentido místico (la *alegoría*), sino también para obtener de la Escritura una enseñanza moral. Para ellos, lo que ha sido escrito proféticamente (*prophetic*) debe ser explicado también moralmente (*moraliter*). La exposición moral no es menos indispensable que la exposición alegórica; más aún, las dos explicaciones deben entrelazarla. En efecto, la rectitud de la fe es la condición para la pureza del espíritu y no viceversa: es decir que no se llega a la fe con la virtud, sino que se va hacia la virtud con la fe.

Si la alegoría desarrolla la verdad sobrenatural, la tropología no desarrolla una virtud cualquiera, sino la moral cristiana y la espiritualidad que brota de la verdad de la fe. Por lo tanto, todo aquello que en la

4. *Un sentido anagógico*⁵³: en estrecha unión con el alegórico, busca en las Escrituras una relación metafísica, ya sea con lo suprahumano o bien con la Iglesia⁵⁴.

Un ejemplo interesante en este sentido es la interpretación que se hace de los grupos escultóricos de los tímpanos de la Portada Real de la fachada occidental que observamos en la mayoría de las catedrales góticas, que presentan habitualmente al Cristo Pantocrátor, entronizado y coronado, envuelto en una mandorla, con la mano derecha levantada bendiciendo y en su mano izquierda portando el libro de la vida, rodeado por los tetramorfos, es decir, los cuatro evangelistas y rodeando el conjunto las archivoltas con los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, presidiendo el Juicio del final de los tiempos, finalmente abajo, sobre el dintel, los doce apóstoles [FIG. 88 a 90]; Durando ofrece toda una descripción pormenorizada en cuanto a interpretación simbólica, indicaciones muy precisas para los artistas y orientación pedagógica para los fieles y clérigos, fundamentándose según las Sagradas Escrituras, para una correcta lectura y acabada comprensión de la realidad sagrada. Tal es la monumentalidad que en este sentido ofrece el *Prochiron*:

Escritura debe ser alegorizado, puede y debe ser también moralizado. Después de los hechos místicos (*facta mystica*) ofrecidos por la alegoría, y en plena dependencia con tales hechos, la tropología indica cosas a realizar místicamente (*facienda mística*).

Dado que la alegoría consiste en creer en el misterio de Cristo y de la Iglesia, este misterio es vivido, interiorizado en la tropología. La explicación tropológica tiende, por su naturaleza, a la edificación de la caridad. En el ambiente monástico, el discurso tropológico tiende a la conversión de las costumbres (*conversio morum*), tanto que el monasterio es llamado en el medioevo como el lugar de la conversión (*domus conversionis*).

⁵³ **El sentido anagógico**: El cuarto sentido buscado en la Biblia por los autores medievales es el anagógico. En el nivel filológico el término anagogía es una deformación del griego *anagogué*, debida a la atracción ejercida por las otras palabras de la serie, *historia*, *alegoría*, *tropología*. Derivando del griego *aná-agogué*, el término *anagogía* tiene el sentido de subida, ascensión, y equivale al latín *sursum corda*: llevar hacia lo alto. De acuerdo a las palabras del dístico: *quo ducas anagogia*, el *sentido anagógico* es el que lleva hacia lo alto el pensamiento de quiénes se acercan a la palabra de Dios. La anagogía tiene la función de dirigir la mirada del espíritu humano de las cosas visibles hacia las invisibles; de las cosas terrestres hacia las celestiales. El sentido anagógico es, pues, el que hace ver en la realidad de la Jerusalén terrestre, las realidades de la Jerusalén celeste.

Mirada a esta luz, la anagogía realiza la perfección tanto de la alegoría (hechos místicos, *facta mística*), como de la tropología (*realizandos místicos*, *facienda mystica*), elaborando una síntesis. Esta se dirige a la fusión del misterio con la mística. La realidad escatológica, alcanzada mediante la anagogía, es la realidad eterna (*quo ducas*, hacia la que tienes que dirigirte) en la cual toda otra realidad tiene su consumación.

⁵⁴ *Ibíd.*, pp., 346-347.

A veces, también se representa alrededor de Dios, veinticuatro ancianos, según la visión del mismo san Juan, «Están vestidos de blanco y llevan sobre sus cabezas coronas de oro».

Estos ancianos representan la Antigua y Nueva Ley, que anuncian la Trinidad por los cuatro puntos del mundo y son veinticuatro a causa de las buenas obras y de las observancias del Evangelio. Cuando llevan lámparas en sus manos, representan los dones del Espíritu Santo, si tiene bajo sus pies un mar transparente, simbolizan la figura del bautismo.

Se representan en ocasiones los cuatro animales, según la visión de Ezequiel y de san Juan. Se coloca la figura del hombre y del león a la derecha, la del buey a la izquierda y la del águila encima de los otros cuatro. Son los cuatro evangelistas. Se les pinta con libros en sus pies, porque ellos han cumplido en su alma y en sus obras lo que han enseñado con sus palabras y escritos. A Mateo pertenece la figura humana; a Marcos la del león. Están colocados estos personales a la derecha del trono de Dios, porque el nacimiento y la resurrección de Cristo fueron alegría para todos. Como dice el salmista, «La alegría ha estallado por la mañana».

Lucas es el toro...Porque el toro es el animal más apropiado para los sacrificios de los sacerdotes, por eso también se le compara con él, a causa del par de cuernos, ya que su evangelio contiene los dos testamentos;...El toro es la figura de Cristo que fue inmolado por nosotros y se le coloca a la izquierda, porque la muerte de Cristo fue triste para los apóstoles.

Juan es la figura del águila, porque su vuelo se remonta a las regiones más elevadas, cuando dice, «En el principio era el Verbo», esto significa también al Cristo, pues la juventud se renueva como la del águila, porque resucitó de entre los muertos y entró en el cielo. (...)

Algunas veces, también se pinta alrededor del trono de Dios, pero debajo, a los apóstoles que fueron sus testigos hasta los confines de la tierra, por sus palabras y sus obras. (...)⁵⁵.

Por ello en los tiempos medievales, estos métodos de explicación de los textos implicaban comentar la Biblia de un modo distinto al restringido sentido literal, que predominó posteriormente⁵⁶. Esta lectura «según los cuatro sentidos», habituaba a los espíritus de la época a varios órdenes de comentarios sobre el mismo texto, con lo cual enriquecía prácticamente todas las esferas de la vida humana⁵⁷. También Durando ofrece unas interesantes observaciones para los artistas sobre indicaciones de cómo se ha de representar la imagen de Cristo:

⁵⁵ *Ibíd.*, pp. 216-217.

⁵⁶ Es necesario explicitar que Martin Lutero da un estoque mortal a la riqueza polisémica de hermenéutica bíblica al imponer el modo literal o histórico como fuente única de exégesis de los textos revelados, ya que permitía hacerlos inteligibles a los espíritus más simples, al permitir que todos los hombres accedieran a la libre interpretación de la biblia según lo que les dictara su propia conciencia.

⁵⁷ Ver PERNOUD, Régine. *Para acabar con la Edad Media*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2003, pp. 103-124.

Es necesario en la Iglesia saber cómo se pinta la imagen del Salvador. Pueden ser tres las maneras convenientes de representarlo, a saber, o sentado sobre un trono o suspendido de la cruz, o sentado en el regazo de su madre y reposando sobre sus rodillas. Algunos representan a Cristo bajo la figura de un cordero, porque cuando san Juan Bautista indicó a Cristo con el dedo dijo, «He aquí el Cordero de Dios». «Ahora cuando la sombra ha pasado y Cristo es verdaderamente hombre, dice el papa Adriano, debemos pintarlo bajo la forma de hombre». Pues no es el cordero de Dios el que debe ser representado centralmente sobre la cruz, sino luego, después de haber puesto un hombre, ya que nada impide pintar un cordero en la parte inferior o posterior, puesto que es verdaderamente el cordero que lleva los pecados del mundo. Estas son las formas y otras varias en que la imagen del Salvador es pintada, a causa de las diferentes significaciones que entraña⁵⁸.

Para concluir estos comentarios a la portentosa obra de Guillermo Durando, quisiéramos precisar algunas cuestiones que podrán ser relevantes. El *Pulchro* fue escrito en el 1286, por lo tanto ya se habían levantado las grandes catedrales del *alto gótico* francés, por lo que los programas iconográficos con sus respectivas simbologías y su acuerdo con la teología del momento ya estaban garantizadas y maduras, como son los casos de las catedrales de Chartres (1195-1220), Bourges (1195-1214), Reims (1211-1260), Amiens (1220-1288) y Beauvais (1225-1284). Por lo tanto esta obra compendia y ratifica lo ya hecho en estas catedrales. En segundo lugar no podemos dudar de la influencia que pudo haber tenido en las posteriores catedrales, sobre todo en el gótico radiante y flamígero que se dio en Francia en los años siguientes. No obstante, fue el texto de Honorio de Autun, escrito antes de 1130 el que influyó decisivamente en la simbología y ordenamiento del programa iconográfico tal como lo demuestra convincentemente Emile Mâle en su texto, ya que se sitúa con anterioridad al mismo nacimiento del gótico primitivo.

De lo anteriormente expuesto, quisiéramos realizar una paráfrasis a una reflexión muy elocuente del papa Benedicto XVI sobre las principios fundamentales de un arte sagrado asociado a la liturgia, que nos parecen muy pertinentes pues establecen una verdadera solución de continuidad y de actualización en el espíritu, con las motivaciones que inspiraron el arte religioso en el Medioevo⁵⁹.

1. La ausencia absoluta de imágenes es incompatible con la fe en la Encarnación de Dios. Este, al irrumpir en el mundo, en nuestra realidad histórica lo hace para que el

⁵⁸ DURAND DE MENDE, Guillermo, Prochiron, *Vulgo Rationale divinatorum officiorum*. (Trad. al español por Joaquín Mellado Rodríguez, Córdoba: Escudero, p. 215).

⁵⁹ Cfr. RATZINGER, Joseph, *El espíritu de la liturgia: una introducción*. Madrid: Cristiandad, 2007.pp., 155-175.

mundo se haga transparente hacia Él. Las imágenes de lo bello, por medio de las cuales se hace visible el misterio del Dios invisible son parte del culto cristiano. La iconoclastia no es una opción cristiana.

2. El arte sagrado tiene su fuente de inspiración en la Historia de Salvación, comenzando por el día primero, la Creación hasta el día octavo: el día de la Resurrección y de la Parusía, en el que se consuma el fin de la historia. Forman parte de ella tanto la historia bíblica como la vida de los santos como fieles depositarios del ejemplo de Cristo.
3. Las imágenes de la Historia de Salvación no sólo importan en tanto evocación histórica, sino que manifiestan la coherente actuación de Dios, Señor de la Historia. Remiten a los sacramentos, guardan íntima relación con la acción litúrgica. la historia deviene sacramento en Jesucristo, que es origen de todo sacramento. Por ello la imagen de Cristo es el centro del arte figurativo sagrado. Y el centro de la imagen de Cristo es el Misterio Pascual: Cristo se representa como Crucificado y como Resucitado, como Aquél que ha de venir y cuyo poder aún permanece oculto. Cada imagen de Cristo tiene que reunir estos tres aspectos esenciales, que en definitiva son la imagen pascual. No puede quedar completamente aislado un único aspecto, la imagen de Cristo es siempre icono de la Eucaristía.
4. El cometido de las imágenes de Cristo y de los santos es conducir desde el ámbito de lo sensible, despertando los sentidos internos, a lo invisible, a lo inteligible. La sacralidad de la imagen consiste precisamente en que procede de una contemplación interior y se dirige hacia una contemplación interior. La imagen está al servicio de la liturgia y la contemplación en la que se forman las imágenes están en comunión con la fe de la Iglesia. Esta dimensión eclesial es elemental en el arte sagrado, como también su relación con la historia de la fe, con la Sagrada Escritura y con la Tradición.
5. La iglesia de Occidente debe considerar como normativas las líneas fundamentales del II Concilio de Nicea (787) y del Concilio de Moscú (1551) en cuanto a la teología de la imagen. Ciertamente no deben existir normas rígidas: las nuevas experiencias religiosas deben encontrar su lugar en la Iglesia. Pero sigue existiendo una diferencia entre el arte sagrado, en lo que atañe a la liturgia y que concierne a la esfera eclesial, y el arte religioso en general. El arte sacro es incompatible a la esfera de lo puramente arbitrario. La forma artística que niegue la presencia del Logos en la

realidad y fija su atención en lo meramente sensible, no puede conciliarse con el sentido de la imagen de la Iglesia. De la subjetividad aislada no puede surgir el arte sagrado. El arte sagrado reconoce el sujeto intrínsecamente formado en la Iglesia y abierto a la fe común, de este modo el arte hace visible lo invisible y vuelve a dialogar al espíritu del fiel. Sin fe capaz de contemplar, no existe un arte adecuado a la liturgia; porque creer es crear.

Por lo tanto es vital considerar como normativas, el espíritu fundamental que anima a esta teología de la imagen. Sólo así estaremos velando para que el riquísimo matrimonio entre arte y liturgia reencuentre su lugar en la Iglesia. No puede darse cabida a la desbocada subjetividad aislada. El arte sagrado corresponde así a un arte verdadero, pues siempre *“un arte verdadero es un arte de representación simbólica y significativa, una representación de cosas que sólo puede verse con el intelecto”*⁶⁰, lejos de una cultura sentimental, estética o materialista que prefiere la expresión instintiva a la belleza formal del arte racional. *“Este punto de vista es idéntico al de los filósofos escolásticos, para quienes «el arte tiene unos fines fijos y unos medios de operación determinados». [...] Son los impulsos irracionales los que ansían las innovaciones”*⁶¹. Y aun cuando el papa Benedicto XVI defiende estos preceptos tradicionales de la teología de la imagen, también advierte que no deben existir normas demasiado rígidas que impidan que las nuevas experiencias religiosas y los dones que traen estas nuevas instituciones tengan acogida y encuentren su propio lugar en la iglesia, pero es enfático en que:

*El arte sacro no puede ser el ámbito de la pura arbitrariedad. Las formas artísticas que niegan la presencia del Logos en la realidad y fijan la atención del hombre en la apariencia sensible, no pueden conciliarse con el sentido de la imagen en la Iglesia. De la subjetividad aislada no puede surgir el arte sacro. El arte sacro presupone, más bien, el sujeto interiormente formado en la Iglesia, y abierto al nosotros. Sólo de este modo el arte hace visible la fe común, y vuelve a hablar al corazón del creyente. La libertad del arte, que tiene que existir también en el ámbito más delimitado del arte sacro, no es arbitrariedad. [...] sin fe no existe un arte adecuado a la liturgia. El arte sacro está bajo el imperativo de la Segunda Carta a los corintios. Con la mirada puesta en el Señor «nos vamos transformando en su imagen con resplandor creciente; así es como actúa el Señor, que es Espíritu» (3, 18)*⁶².

⁶⁰ Op. Cit. COOMARASWAMY, Ananda., p. 14.

⁶¹ Ibid., p. 14

⁶² Op. Cit., RATZINGER, Joseph, pp. 174-175.

Así por tanto, este arte es siempre un don, una inspiración que se recibe gratuitamente, por tanto la renovación de este arte sólo será posible en la medida que el artista reciba el don de un nuevo modo de ver, sólo posible por el cultivo de una fe capaz de contemplar, *“allí donde esto ocurre, el arte encuentra también su justa expresión”*⁶³. Por tanto, para hacer esto, el hombre debe ser un ser plenamente libre, que es enteramente distinto al «artista emancipado»⁶⁴ y profundamente anclado en Dios, sólo recién ahí será capaz de que el acto de imaginación por el que la idea que ha de ser representada, siempre precederá a la materia o ropaje con que será vestida la forma para permitir su entera adecuación. En ese sentido, el hombre medieval aseguraba la calidad de su obra por estar garantizadas por una modalidad tradicional de su oficio que le permitía hacer un tipo de trabajo artístico para el cual él era apto y destinado por su propia naturaleza, de este modo, el gusto y amor por lo que realizaba –teckné–, perfeccionaba la operación⁶⁵, alcanzando su trabajo el anhelado esplendor de la forma⁶⁶, es decir, el artista trabajaba *“con arte y de buena gana”*⁶⁷. De este modo tanto la ejecución como la contemplación del arte sagrado sería una virtud intelectual y no una mera experiencia estética⁶⁸, pues justamente *“la belleza tiene que ver con el conocimiento y la bondad, de los que precisamente constituye su aspecto atractivo, y puesto que una obra nos atrae por su belleza, ésta es evidentemente un medio para obtener un fin, y no el fin del arte en sí mismo; el propósito del arte es siempre el de comunicar algo efectivamente”*⁶⁹, por tanto el término «inspiración» no era otra cosa que la plasmación de una fuerza espiritual que irradiaba dentro de uno, una especie de influencia sobrenatural o divina. Por lo que también es atributo de la iniciación artesanal del artista, poseer la recta intención para evitar el pecado producto de la irresponsabilidad moral que podría recaer en él al aceptar un encargo, ya que desde ese momento le concierne el bien de la obra que ha de

⁶³ *Ibíd.*, p. 175.

⁶⁴ No el sentido vulgar de no tener obligaciones ni compromisos de ningún tipo, sino que libre para poder contemplar las verdades que lo trascienden autónomamente de las contingencias que pudieran circundarlo.

⁶⁵ *S. Th.*, I-II, qu.33, art. 4.

⁶⁶ En nuestros días lamentablemente, es demasiado común encontrar que hemos perdido nuestro estilo vocacional de vivir, al divorciar el trabajo de la cultura, pues buscamos ésta última en nuestras horas de ocio. *“Si la cultura no se muestra en todo lo que hacemos, no somos cultos”*. Cfr. Op. Cit., COOMARASWAMY, Ananda, p. 19.

⁶⁷ *Per artem et ex voluntate*. Op. Cit. DE AQUINO, Tomás. I, 45, 6, cf. I, 14, 8c.

⁶⁸ Sentir la brisa del viento en la espalda o saborear una fruta sería una experiencia estética, y en este sentido estricto, la «contemplación estética desinteresada» no sería más que un soberano disparate, nos dice lúcidamente el profesor Coomaraswamy.

⁶⁹ Op. Cit., COOMARASWAMY, Ananda, p. 20.

realizar⁷⁰. Entonces, en virtud de esta «operación correcta» es donde el placer surgía espontáneamente y el hombre podía alcanzar la verdadera felicidad: *“Pues aun si por «felicidad» entendemos el disfrutar de «las cosas superiores de la vida», es un cruel error pretender que esto puede hacerse en el ocio si no se ha hecho en el trabajo. Pues «el hombre dedicado a su vocación encuentra la perfección... El hombre cuya oración y alabanza a Dios se hallan en la realización de su trabajo se perfecciona así mismo»”*⁷¹.

Así, el arte sagrado no toma en cuenta, en gran medida, la intención estética, pues el resultado de su belleza deriva, antes que nada, de la verdad espiritual que presenta y de la exactitud del simbolismo y de la función para el culto litúrgico a que está destinada o para la adecuación como soporte para la contemplación. Es decir, la cualidad estética nunca fue una preocupación inicial para el hombre del Medioevo, pues la belleza la encontraba tanto en la naturaleza como en el propio hombre, si bien:

*La intuición estética –en el más profundo sentido- tiene su importancia en ciertos modos de espiritualidad, no interviene, sin embargo, más que de una manera secundaria en la génesis de la obra sagrada, proceso en el que la belleza, en primer lugar, no tiene por qué ser un fin directo, y, luego, está garantizada por la integridad del símbolo y la cualidad tradicional del trabajo. Pero esto no ha de hacer perder de vista que el sentido de belleza, y, por consiguiente, la necesidad de belleza, es natural en el hombre normal, y es la condición misma del desapego del artista tradicional con respecto a la cualidad estética de la obra sagrada; dicho de otro modo, la preocupación capital por esta cualidad sería aquí como un pleonismo. [...] La abolición –«sincera» o no- de la belleza, es el fin de la inteligibilidad del mundo*⁷².

Es interesante la participación, en algún grado, que tiene el arte profano de la cultura medieval en el arte sagrado, pues aparte del estilo tradicional de trabajo también expresa el genio de su civilización, tanto colectivo como espiritual, así todo arte profano queda impregnado –en mayor o menor grado- del espíritu del arte sagrado, al expresarse

⁷⁰ Op. Cit. **S. Th**, I-II, qu. 57, art. 5; II-II, qu.21, art. 2 ad 2; qu. 47, art. 8; qu.167, art. 2; y qu. 169, art. 2 ad 4.

⁷¹ Op. Cit. COOMARASWAMY, Ananda, pp. 31-32. Citando al *Bhagavad Gità*, XVIII, 45-46. «Y si el hombre asume plenamente el oficio adecuado a su vocación (*curam propriam diligentiae suae*), ocurre que él y el mundo son recíprocamente un medio de ordenamiento..., pues, al ser el mundo obra de Dios, el que conserva y aumenta la belleza del mundo con su tendencia (*diligentia*) coopera con la voluntad de Dios cuando, con la ayuda de su fuerza corporal y mediante su trabajo y administración (*opere curaque*), compone todas las figuras que forma de acuerdo con la divina intención (*cum speciem, quam ille intentione formavit...componit*). ¿Cuál será su recompensa?...que cuando nos retiremos de nuestro oficio (emeritos)...Dios nos restablecerá en la condición de nuestra parte superior, que es divina» **HERMÉTICA**. *Asclepios*, I, 10, 12. El hombre que cuando trabaja está haciendo lo que más le gusta es el que puede llamarse «culto».

⁷² SCHUON, Frithjof. **Principios y Criterios del Arte Universal**. Barcelona: José J. de Olañeta, 1983, p. 54.

éste en el genio colectivo, integrándose así plenamente, en la tradición dando su sello a la civilización entera. Entonces ¿qué sería lo sagrado con respecto del mundo?

Es la interferencia de lo increado en lo creado, de lo eterno en el tiempo, de lo infinito en el espacio, de lo aformal en la forma; es la introducción misteriosa, en un campo de existencia, de una presencia que, en realidad, contiene y sobrepasa dicho campo y podría hacerlo estallar por una especie de explosión divina. Lo sagrado es lo inconmensurable, lo trascendente, oculto en una forma frágil de este mundo; tiene sus reglas precisas, sus aspectos terribles, y sus virtudes de misericordia; por eso la violación de lo sagrado, aunque sólo fuese en el arte, tiene repercusiones incalculables. Lo sagrado es intrínsecamente inviolable, de tal modo que la violación vuelve a caer sobre el hombre⁷³.

Así -parafraseando a Schuon- el arte sagrado sería la forma de lo Aformal, la imagen de lo Increado y la palabra del Silencio, pero apenas este arte se desliga de la tradición, que es el corazón que lo vincula a lo sagrado, cesa la irrigación espiritual que lo anima, que es lo que concede la garantía de inteligencia a la obra, por permitir expresar esas realidades suprasensibles, y el arte cae en el vacío, el despropósito o el esteticismo, violando las leyes de las cuales dependía su verdadera irradiación.

Un arte no es sagrado por la intención personal del artista, sino por el contenido, el simbolismo y el estilo, así pues, por elementos objetivos. Por el contenido: debe ser representado tal asunto y no otro, sea desde el punto de vista del modelo canónico, sea en un sentido más amplio, pero siempre canónicamente determinado; por el simbolismo: el personaje santo –o el símbolo antropomorfo-, ha de estar vestido u ornado de cierta manera, no de otro modo, puede hacer tales gestos, no tales otros; por el estilo: la imagen debe expresarse mediante tal lenguaje formal hierático, y no un estilo ajeno o caprichoso. En resumen, la imagen ha de ser santa por su contenido, simbólica por los detalles, y hierática por su tratamiento, sin lo cual carece de verdad espiritual, de cualidad litúrgica y, con mayor razón, de carácter sacramental: el arte, so pena de quitarse su razón de ser, no tiene ningún derecho de infringir estas reglas, y tiene tanto menos interés en hacerlo cuanto que estas aparentes restricciones, por su verdad intelectual y estética, le confieren cualidades de profundidad y poder que el individuo tiene muy pocas posibilidades de poder sacar de sí mismo⁷⁴.

Aquí es clave el papel del arte sagrado al ser posibilitante de una cualidad litúrgica y un carácter sacramental que es capaz de propiciar, por estar en íntima y entreverada connivencia con la celebración propiamente tal. Lamentablemente estamos muy lejos de poder comprender esta realidad debido a nuestra propia ignorancia de nuestros tiempos,

⁷³ Ibid., p. 56.

⁷⁴ Ibid., pp. 56-57

hace aun más inaccesible nuestro entendimiento del pasado medieval, *“cuanto mayor es la ignorancia de los tiempos modernos, tanto más profunda se hace la oscuridad de la Edad Media”*⁷⁵, pues el arte medieval no era, como nuestra época, «libre» de pasar por alto la verdad, sino que iba remitiendo toda referencia de elementos particulares a unos principios unificadores: *“Si las construcciones del artista medieval correspondían a un determinado modo de pensamiento, es cierto que no podemos comprenderlas sino en la medida en que nos identifiquemos con este modo de pensamiento”*⁷⁶.

De tal modo la liturgia medieval aportaba una lección muy evidente sobre la interacción de las obras de arte, los objetos y los ornamentos litúrgicos en la celebración del culto. No se trataba a los programas iconográficos o a los elementos arquitectónicos como se trata hoy a esas piezas exhibidas en algún importante museo metropolitano, sino que al igual que a la asamblea de creyentes, como parte integral de la celebración litúrgica. Así todo lo que acontecía en el templo, formaba parte de una realidad santificada, cuya exclusiva finalidad y sentido era ser el receptáculo perfecto y puro de su Presencia, así Dios reposa en ese lugar y hace que todo resplandezca: *“En efecto, «ese lugar es santo» por la presencia de Dios, como era santa la parte del templo que contenía el Arca de la Alianza, como lo son «las Santas Escrituras», pues encierran la presencia de Cristo en su palabra, como toda la Iglesia es santa, pues Dios mora en ella y la hace «casa de Dios», allí habla y se ofrece como alimento”*⁷⁷. Así la sacralidad entera que envuelve al rito eucarístico y a las otras celebraciones litúrgicas, gracias a la perfecta adecuación de ésta con el arte, a la cual éste último se somete servilmente, dotándola de la belleza y la santidad propia de Dios, por medio del *“simbolismo espiritual, que apunta a la transfiguración cósmica operada por la fuerza del Resucitado”*⁷⁸.

Así todos los elementos conformantes del templo se integran armónicamente en la celebración litúrgica, que nos introduce en el mundo de los símbolos sagrados –que por definición siempre aluden a significados metafísicos- que, en su configuración material, expresan una concurso espiritual del misterio eucarístico: *“La asamblea, entonces, encauza la liturgia hacia su origen y fundamento: «solamente es santo el Señor Jesucristo», completando a continuación: «Y los fieles son llamados santos en razón de*

⁷⁵ HASAK, Max. *Die Romanische und die gothische baukunst : Kirchenbau des Mittelalters*, 2ª ed. Leipzig: J. M. Gebhardt's Verlag,, 1913, p. 268.

⁷⁶ *Op. Cit.*, COOMARASWAMY, Ananda, p. 36.

⁷⁷ EVDOKIMOV, Paul. *El arte del icono. Teología de la belleza*. Madrid: Claretianas. 1991, p. 126.

⁷⁸ CASÁS OTERO, Jesús. *Estética y Culto Iconográfico*. Madrid: BAC, 2003, p. 331.

las cosas en las que participan»⁷⁹. Así todo el arte expresado en todo el templo no se puede comprender si no es desde la participación en la liturgia *“donde llega a formar parte de una celebración cuya acción trasciende el tiempo y el espacio de la asamblea congregada”*⁸⁰. Debido a esta participación del arte al servicio de la liturgia, es que el arte medieval de los siglos XI a XIII no conoce una «evolución» en sus contenidos, pues el sentido de estas imágenes era expresar con intelecto y perfección el mensaje cristiano que propicia la liturgia; de allí el poco dinamismo que expresen a ojos del hombre moderno. Debemos entender que el verdadero genio –tal como lo era el genio medieval– puede desarrollar y perfeccionar su arte sin innovar, alcanzando de un modo prácticamente imperceptible y de modo muy gradual, la profundidad y fuerza de la expresión, reflejando su inteligencia y conocimiento, en las inagotables variaciones dentro de los límites de la tipología al cual él se ha suscrito, todo ello, *“mediante los imponderables de verdad y belleza, que maduran en la humildad, sin la cual no hay verdadera grandeza”*⁸¹. De aquí se concluye que el arte sagrado y en el arte tradicional poco importa saber la «originalidad» de una obra, pues lo importante es que remita al modelo consagrado, así *“en una serie de copias de un modelo canónico, determinada copia –quizás menos «original» que otra –es una obra genial por un concurso de condiciones preciosas que nada tienen que ver con una afectación de originalidad ni ninguna crispación del ego”*. Lo otro es dar pie a una sensibilidad apasionada que se puede transformar en desbordada, como lo son las autorreferentes perspectivas dadas por el artista contemporáneo corriente y hoy ya tan generalizado.

*No hay que olvidar, por otra parte, la función teológica del arte religioso. El arte debe enseñar las verdades reveladas, por medio de sus aspectos determinados, a saber, sus tipos o modelos, y ha de sugerir los perfumes espirituales por sus aspectos sutiles, los cuales dependen de la intuición del artista; ahora bien, el arte religioso naturalista hace inverosímil la verdad y odiosa la virtud, por la simple de que la verdad se encuentra sofocada por el estrépito de una descripción forzosamente falsa, y de que la virtud se ahoga en una hipocresía difícil de evitar; el naturalismo obliga al artista a representar como si lo hubiera visto lo que no ha podido ver, y a manifestar una virtud sublime como si la poseyese*⁸².

⁷⁹ CABÁSILAS, Nicolás. *Explicación de la Divina Liturgia*, XXXVI, (s. XIV) Cuadernos Phase nº 151. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica. Citado por *Ibid.*, pp. 331-332.

⁸⁰ *Op. Cit.*, CASÁS OTERO, Jesús, p. 332.

⁸¹ *Op. Cit.* SCHUON, Frithjof, p. 57.

⁸² *Ibid.*, pp. 57-58.

II. 1.3 LITURGIA MEDIEVAL Y PINTURA SACRA: LA IMAGEN Y EL ICONO

Teniendo en cuenta esto, pasemos a revisar cada una de las artes del tiempo y del espacio que participaban de la celebración litúrgica en el mundo medieval -y que toda restitución del auténtico arte sagrado debiese tener presente a la hora de revisar sus principios y métodos-, al considerar la *Pintura* dentro del contexto del arte sagrado, nos afirma Luis Maldonado:

Dentro de las artes del espacio que integran este contexto de arte total que es o debe ser la celebración litúrgica, la pintura contribuye muy particularmente a hermanar la experiencia de la celebración con la experiencia estética.

La pintura desvela el misterio de las cosas en la evidencia de la luz. Y lo desvela no como si se tratara de «otro mundo» sino como la densidad de lo real, la espesura de las cosas, aquello que hace que sean lo que son; que realiza su verdad, su paz en el ser. No pretende propiamente una semejanza exterior, sino revelar un secreto que se manifiesta y a la vez se oculta continuamente: el secreto del aparecer⁸³.

Por tanto, dada su visión de mundo espiritual –verdadero sentido del término «intelecto»-, el artista posibilita entrar y, a su vez, hacernos penetrar a nosotros en la plenitud de las cosas que se despliegan en la certeza y gravedad del ser, permitiendo que éstas se abran hacia nosotros, expresadas en el misterio de la celebración litúrgica. Así *“la «técnica » artística es una procreación y un parto que alumbra, que da luz la belleza secreta de la creación”⁸⁴*. De allí que la más sublime y fecunda concreción de la pintura en la liturgia sea el icono, pues alcanza el grado superlativo de profundidad, de todas las posibilidades que tiene la imagen de transfigurar el templo como espacio litúrgico. *“El arte de los iconos es un arte sagrado en el sentido pleno del término: se nutre enteramente de la verdad espiritual, a la que ofrece una expresión pictórica. Por eso a menudo es juzgado de forma inadecuada y errónea cuando se enfoca desde un punto de vista exterior, con criterios tomados del arte profano y puramente humano”⁸⁵*. Debemos entender que en el arte del icono el criterio de la forma es también el contenido, y su carácter doctrinal no sólo determina la iconografía, sino su forma artística y su estilo general. *“Es así por el hecho de que el sentido de un icono toca a un centro que está tan*

⁸³ MALDONADO, Luis. *Liturgia, arte, belleza: Teología y estética*. Madrid: San Pablo, 2002, pp.148-149.

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 149.

⁸⁵ BURCKHARDT, Titus. *El espejo del intelecto*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2000, p. 29.

*cerca de la esencia humana que determina virtualmente todos los aspectos de la obra de arte, desde sus elementos didácticos hasta los imponderables de la inspiración artística*⁸⁶. Al estar viva y vigente esta tradición hasta el día de hoy, nos permite entender qué es el arte sagrado, y ver así que aún existen auténticas posibilidades de restauración en el arte occidental. Sólo debemos entender que el arte sacro es una consciencia de la forma, es la operación de dar cuerpo en la materia a una forma preconcebida que expresa las verdades del cristianismo.

Es por su contenido por lo que un arte sagrado tiene acceso a una fuente viva y verdaderamente inagotable. Por eso está en su naturaleza el hecho de permanecer fiel a sí mismo, aun cuando un determinado artista particular no tenga una conciencia total de la profundidad espiritual de un tema dado y no beba, pues, directamente de esa fuente de santidad, sino que se limite a transmitir una parte más o menos grande de la luz vehiculada en las formas sagradas, sancionadas por la Tradición.

*El icono es esencialmente inmutable; los cambios de estilo nacen del encuentro entre el espíritu intemporal de la tradición y las circunstancias ligas a la época y lugar. Estos cambios, por lo demás, ocasionan simplemente un despliegue de diversas potencialidades que se encuentran en estado latente en la naturaleza del propio icono*⁸⁷.

El icono permite transformar en realidad visible el símbolo que expresan, pues toda forma corpórea deviene espiritual transmutando la carne en vía espiritual, evocando toda ella a la Jerusalén celeste. Y así como nada ilumina al sol, el icono no posee una fuente de luz, todo él es luz, que irradia desde dentro: *“El alma que ha sido juzgada digna de participar en el Espíritu mediante la luz deviene toda ella luz, rostro, mirada. Deja de tener repliegues, recovecos. Ofrece su rostro y su frente en todas direcciones, pues la belleza inefable de Cristo ha venido a habitar en ella. Plenamente iluminada por esa inefable belleza de la gloria luminosa de la faz de Cristo e inundada por el Espíritu Santo es toda ella ojos*⁸⁸. Así el icono se fundamenta en la realidad y la teología de la Presencia, siendo un signo de ésta, participando de aquello que hace presente, y no por un valor autónomo o una realidad propia. De ahí la ausencia de volumen, pues la exigencia de bidimensionalidad aleja el peligro de materialización y de que el icono procure a degenerar en ídolo. Así, y como tuvimos oportunidad de estudiar detalladamente en la primera parte de esta tesis, las estrictas reglas que rigen su

⁸⁶ *Ibíd.* p. 30.

⁸⁷ *Ibíd.*, pp. 30-31.

⁸⁸ San Macario el Grande. **1ª homilía**. PG 34, 451 AB.

composición la salvaguardan de toda «objetivización», en cambio al contrario, el arte sagrado en Occidente, al insistir en las particularidades y especificidades propias de las posibilidades que se le iban abriendo, le quitaron ese carácter de universalidad que había estabilizado a la civilización cristiana medieval por medio del lenguaje de las formas, pues el arte sagrado de los siglos XI, XII y hasta la primera mitad del XIII mantuvo similar espíritu dada que los animaba equivalente comunión mística. De este modo *“el icono conduce al que lo contempla, mediante esa mirada interior que ha tomado cuerpo en el icono, a que vea en lo sensorial lo que va más allá de lo sensorial y que, por otra parte, pasa a formar parte de los sentidos”*⁸⁹. Ayunando con los ojos y recorriendo el largo sendero de la ascética orante, el pintor puede pasar del arte al arte sagrado, ya que *“el icono procede de la oración y conduce a la oración, libera de la cerrazón de los sentidos que sólo perciben lo exterior, la superficie material y no se percata de la transparencia del espíritu, de la transparencia del Logos en la realidad”*⁹⁰. Y si como decíamos en epígrafes anteriores, que *«el arte imita a la naturaleza en su modo de operar»*, es precisamente de Dios de donde todas las cosas creadas derivan su apariencia, por tanto, tocando el corazón del arte sagrado en relación con la liturgia: ¿Cómo es evocada la forma de la cosa que hay que realizar en la pintura?:

*El arte de Dios es el Hijo «por quien todas las cosas fueron hechas»; del mismo modo, en el artista humano el arte es su hijo, por el que alguna cosa debe hacerse. La intuición-expresión de una forma imitable es una concepción intelectual nacida de la sabiduría del artista, tal como las razones eternas nacen de la Sabiduría Eterna. La imagen surge naturalmente en su espíritu, no a modo de una inspiración sin objeto, sino en una operación vital que tiene un fin determinado, «por una palabra concebida por el intelecto»*⁹¹.

Por tanto, todas las cosas *“han de ser vistas en este espejo eterno mejor que de cualquier otro modo: porque allí los modelos del artista están vivos, y más vivos que los que nos ponen en las escuelas de arte para aprender a dibujar «del natural»”*⁹². Así como no es nada deseable la supuesta libertad subjetiva o emocional del artista -que cae constantemente en un individualismo pervertido o al menos, en una expresión de engreimiento-; tampoco lo es la copia ciega y mecánica de una obra, ya que el artista se

⁸⁹ *Op. Cit.*, RATZINGER, Joseph, p. 161.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 161.

⁹¹ *Op. Cit.* COOMARASWAMY, Ananda, pp. 44-45. *Per verbum in intellectu conceptum*, en **S. Th., Sum. Theol.**, I, qu. 45, art. 6c.

⁹² *Ibid.*, p. 45

convierte en un mero operador servil. *“Allí donde el artista explota su personalidad y se convierte en un exhibicionista, ese arte entra en decadencia”*⁹³. Riesgo análogo lo corre el rito de la celebración litúrgica *“en la medida en que tal realización se convierte en un hábito no vivificado por ninguna evocación”*⁹⁴. De este modo, el artista no es un mero instrumento pasivo, sino que participa activa y conscientemente como instrumento, pero si un hombre no posee la capacidad para la contemplación no puede ser artista, sino tan sólo un obrero competente, pues *“es cierto que, para ser adecuadamente expresada, una cosa debe proceder de dentro, movida por su forma; y sin embargo no es cierto que practicando un arte que tiene «fines fijos y medios de operación determinados» la libertad del artista se vea negada”*⁹⁵; si el prototipo de la forma es correctamente expresada, es porque el artista la ha conocido realmente: *“La idea de la cosa que hay que hacer nace en él, y la vitalidad de la obra terminada procederá de esta vida supraindividual del artista”*⁹⁶. Por tanto del artista se espera que sea tanto un contemplativo como un buen obrero, en tanto que: *“Contemplación significa la elevación de nuestro nivel de referencia desde lo empírico a lo ideal, desde la observación a la visión, desde cualquier sensación auditiva a la audición; le creador de imágenes (o el devoto, pues aquí no cabe distinguirlos) «toma una forma ideal bajo la acción de la visión, mientras sigue siendo sólo potencialmente ‘el mismo’»”*⁹⁷.

Así como la celebración liturgia es un rito, también lo es la operación artística, ya que en ningún caso, celebrante o artista, ni intencional ni conscientemente se expresan a sí mismos. En el arte sagrado medieval nunca importa el *Quién* dijo, sino el *Qué* se dijo, de allí que éste arte sea eminentemente anónimo, y si algún nombre ha sobrevivido, no sabemos nada más de él; esto expresa claramente que el anonimato está en conformidad con un principio rector que da sentido de vida: *“ya no vivo yo, sino que es Cristo quien vive en mí”*⁹⁸, donde la individualidad humana no es un fin en sí mismo, sino sólo un medio. Por tanto como instrumento, al artista le corresponde docilidad, eficiencia y hacer con verdadero amor lo que se le encarga. Por esta razón la pintura sagrada nunca exhibe un retrato –salvo la sola excepción de las imágenes *acheiropietes*–, sino que es la

⁹³ *Ibid.*, p. 56

⁹⁴ *Ibid.*, p. 47

⁹⁵ *Ibid.*, p. 48

⁹⁶ *Ibid.*, p. 48. San BUENAVENTURA, *Comentario sobre las sentencias de Pedro Lombardo*, I sent., d. 36, a. 2, q. 1 y 4 citando a DE HIPONA, Agustín, *res factae... in artifice creato dicuntur vivere*.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 49. Ver PLOTINO, *Enéadas*, IV, 4,2.

⁹⁸ Gal. 2, 20.

representación de un tipo, donde es caracterizado no según su apariencia, sino según su función. Así mismo, las estatuas sobre las lápidas no representan al tipo según era conocido por sus coetáneos, sino como se esperaba que él fuera en el Día del Juicio, por eso todos se representaban igualmente jóvenes y bellos, superando todo rasgo individual [FIG. 91]. No se debe entender por tanto, a ninguna falta de poder de observación o a alguna incapacidad técnica del artesano, sino que se representa a un tipo individualmente indeterminado, más cercano a lo que se llamaría un «retrato idealizado», hierático y enaltecido por sobre los accidentes de la manifestación temporal.

Por tanto, y para ir concluyendo, no debe extrañarnos que el proceso de secularización del arte vaya a la par con el proceso de racionalización de la religión, pues al sustituir verdades esenciales expresadas en leyes de la representación en la pintura sacra, por la incorporación de elementos accidentales e incluso anecdóticos, y juzgando sus resultados por la calidad de sus superficies estéticas, negamos cualquier verdad cristiana que nos transmita el arte, que es suplantada por concepciones provisorias o exteriores, que pueden conducirnos a una desviación materialista o esteticista del arte. Esto sucede cuando atribuimos a una falta de conocimiento de anatomía el hecho de que el Niño se represente como un hombre pequeño más que como un bebé, o que la ley de frontalidad sobre el fondo dorado que domina la composición se entienda más como una incapacidad o ignorancia de la representación en perspectiva. Esta lamentable secularización nos indica no otra cosa que la decadencia del hombre mismo, que ya no es capaz de observar con los ojos del intelecto verdades que eran obvias y naturales a la concepción del hombre tradicional. La ilusión y el alarde se apoderaron de un modo profano de mirar. Así el hombre moderno, desconocedor de todo pensamiento tradicional y sus fórmulas de expresión en el campo de la pintura, atribuye a la ignorancia e impericia del artesano medieval el hecho de que Jesús infante se represente como hombre pequeño y no al hecho de las formulaciones de un san Juan Damasceno de que “*Cristo poseyó desde el momento de su concepción un alma racional e intelectual*”⁹⁹ o de un santo Tomás de Aquino “*su cuerpo estuvo perfectamente formado y asumido desde el primer instante*”¹⁰⁰, entonces ¿qué tiene que ver con esas representaciones barrocas que representan al Niño Dios como un niño que solloza?

⁹⁹ DAMASCENO, Juan. *De Fide Orthodoxa*, III, 17. PG 35, 1221.

¹⁰⁰ *S. Th.*, III, qu. 33, art. 1.

II. 1.4 LITURGIA MEDIEVAL Y ESCULTURA SACRA

Pasemos a ver ahora el rol del arte sagrado de la *Escultura* en los usos litúrgicos de la época medieval, aunque ya algo vimos en el capítulo I. 2 de la Primera Parte de esta tesis. Debemos imaginar los sentimientos y pensamientos que despertaban estas catedrales ornamentadas con esos portentosos programas escultóricos en la gente sencilla, catedrales que dominaban toda suerte de relaciones en el siglo XIII. Baste pensar en las solas relaciones visuales de esos perfiles a varios kilómetros de distancia, y como se iba desarrollando la aproximación al edificio [FIG. 92]. Paul Williamson nos refiere:

*Cuando los fieles se acercaran más a las catedrales, se darían cuenta, como lo hacemos hoy día, de que la escultura articulaba la arquitectura; y al pasar por la portada principal, quizás esculpida con el juicio final o la coronación de la Virgen, se habrían encontrado de frente con el cancel del coro decorado con dfiguras y una cruz triunfante pintada arriba. Cada vez que se volvieran, en cada capilla, contemplarían figuras de la Virgen con el Niño y numerosos santos, y su avance pro la iglesia se vería puntuado por la escultura arquitectónica, tanto ornamental como figurativa. ¿Qué impresión causaba todo esto al espectador medieval y cómo se entendía la escultura?*¹⁰¹

Debemos entender que el designado «Renacimiento del siglo XII» había generado una nueva actitud en cuanto a la relación del individuo en cuanto a la relación del hombre con el alma y con Dios: “A través de los canales conjuntos de las nuevas universidades y la predicación de las masas, la nueva luz traspasó la oscuridad de una fe ciega, centrada de forma invariable en una escatología aterradoradora”¹⁰². Esta actitud llevaría a una elocuente fascinación por el naturalismo y un realismo que expresaría este cambio mental.

El hombre se estaba liberando de un miedo alimentado por la ignorancia y la iglesia necesitaba atraer a una audiencia bastante diferente de la que cabía encontrar en los monasterios. Aunque ninguna generalización puede escapar de la crítica del especialista, debe mencionarse la perspectiva que contrapone el tímpano del juicio Final típico del románico -ejemplificado quizás por Conques [FIG. 93]- al topos gótico de Reims como una ilustración de los cambios que se dieron. En el primero Cristo está sentado en toda su majestad, los condenados a su izquierda y los elegidos a la derecha, en una imagen directa del día del Juicio, sin ofrecer ninguna esperanza al pecador. Aunque en Reims la figura de Cristo sigue

¹⁰¹ WILLIAMSON, Paul. *Escultura gótica: 1140-1300*. Madrid: Cátedra. 1997, p. 22.

¹⁰² *Ibid.*, p. 22

siendo pavorosamente omnipotente, se acentúa la perspectiva de la salvación por la presencia de las figuras intercesoras de la virgen y san Juan a cada lado de Cristo y una reducción del tamaño del infierno en el fondo a la derecha [FIG. 94]. Cabría repetir esta comparación utilizando diferentes ejemplos para obtener resultados similares, pero resulta superfluo¹⁰³.

Hablamos, en epígrafes anteriores, del rol preferentemente didáctico –es decir, transmisión de la instrucción catequética y exégesis moral- de este arte por sobre el rol anagógico más plenamente desarrollado en el cristianismo oriental por medio del icono –rol, por lo demás, que la iglesia de la época medieval tampoco abandonó completamente hasta el inicio de su otoño en el siglo XIV-. Así las esculturas de las portadas ofrecían la primera experiencia vital de la doctrina cristiana a los fieles que se aproximaban al templo, así como los programas iconográficos de las vidrieras hacían lo propio en el interior del santuario –rol que en el románico lo habían cumplido los capiteles historiados y las frescos de sus muros.

Una característica típicamente de esta época es la adaptación de la escultura a la superficie arquitectónica, de la cual forma una parte integral e indivisible, ya que antes del s. XI la escultura occidental prerrománica tenía un rol y participación más bien modesta. La imagen, desde el románico, comenzará a espiritualizarse y prestar un escaso interés hacia la anatomía corporal, que se cubría por el ropaje, disimulando la sensualidad del volumen, de modo análogo a la iconografía bizantina, con la cual mantiene una interesante solución de continuidad, alcanzado su más alta expresión en la escultura de tipo monumental, que serán las grandes empresas del Románico y del Gótico. No obstante, después del concilio de Nicea II (787) Oriente abandonó toda representación tridimensional por su inevitable inclinación al naturalismo, que contenía la perversión de aparentar dar vida a la materia inerte. Ese camino fue el justamente aventuró el mundo medieval occidental que terminaría por desembocar en el naturalismo gótico a partir de la segunda mitad del siglo XIII. Sin embargo, a pesar de que se ha limitado muchas veces la función de la imagen en Occidente¹⁰⁴ a ser una *Biblia Pauperum*, según las ideas más tradicionales y extendidas de la época¹⁰⁵, recientemente el papa Juan Pablo II impugnó la doctrina iconográfica de aquellos concilios prerrománicos –que en síntesis, declaraban que las imágenes servían para la ornamentación y que era indiferente tenerlas o no-, y

¹⁰³ *Ibid.*, p. 103

¹⁰⁴ Principalmente por el Concilio de Frankfort (794) y el Sínodo de París (824) tratado en profundidad en el epígrafe I. 2.3

¹⁰⁵ STRABO, Walfrido *De Rebus Ecclesiasticis*; PL 114, 929: “Porque la pintura es la literatura de los incultos”

reafirmó la doctrina del II Concilio de Nicea¹⁰⁶. Sin embargo, la plenitud de la iconografía medieval lograda durante el románico y el gótico, distaba considerablemente de la precaria misión asignada a la imagen en aquellos tempranos concilios occidentales. No obstante, jamás abandonaría su impronta de mentalidad pedagógica que rebosaban las imágenes occidentales, pero sí es posible observar la condición sustantiva que irradia en su función anagógica en estas imágenes, y en esto se revelaba también el genio colectivo medieval, que las hermanaban con el resto de las tradiciones de arte sagrado. Y esto se debía a las estrechas relaciones que se establecen entre escritura revelada, arte sagrado y anagogía:

La Escritura, la anagogía y el arte derivan, en muy diversos grados, de la Revelación. La Escritura es la expresión directa de la palabra celestial, y la anagogía es su comentario inspirado e indispensable;¹⁰⁷ el arte es como el límite extremo o la corteza material de la tradición y se acerca de ese modo, en virtud de la ley de los «extremos que se tocan», a lo que la tradición tiene de más interior; también él es, pues, inseparable de la inspiración. La anagogía sirve de vehículo transmisor a la inteligencia metafísica y mística –aparte de la interpretación puramente legal- mientras que el arte es el soporte de la inteligencia colectiva, y es contingente en la medida en lo que es la colectividad como tal. En otros términos, la Revelación escrituraria se acompaña de dos corrientes secundarias, una de las cuales es interior, e indispensable para el contemplativo, mientras que la otra es exterior, e indispensable para el pueblo, para el sabio no hay ninguna medida común entre el comentario de la escritura y el arte –puede que incluso pasar sin este último, a condición de que lo sustituya por un vacío, o por la naturaleza virgen, y no por un arte falso- mas, para la tradición entera, el arte asume una importancia casi tan considerable como la exégesis, puesto que la tradición no puede manifestarse fuera de las formas; o aún, si bien la élite tiene mucha más necesidad de la exégesis que del arte, el pueblo, en cambio, tiene mucha más necesidad del arte que de las doctrinas metafísicas y místicas, ahora bien, la élite depende «físicamente» de la colectividad total, e indirectamente, pues, tiene necesidad de arte¹⁰⁸.

De modo que este argumento de Schuon permite armonizar el hecho de por qué personas como un san Bernardo de Claraval o un Walfrido Strabón desestimaran las

¹⁰⁶ Ver JUAN PABLO II: *“El Lenguaje de la Belleza al servicio de la fe”* (Carta apostólica “*Duodecimum Saeculum*”, en el XII centenario del II Concilio de Nicea) en AA.VV. *Los Iconos: Historia. Teología. Espiritualidad*. Cuadernos Phase nº 126. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2002, pp. 21-32.

¹⁰⁷ Se trata de los comentarios esenciales, de una inspiración que no por ser secundaria deja de acompañar necesariamente a la Revelación; otros comentarios, ya sean metafísicos, místicos o legales, pueden no ser indispensables. (Nota del autor citado)

¹⁰⁸ *Op. Cit.*, SCHUON, Frithjof, pp. 58-59.

imágenes dentro del contemplativo o del hombre «culto», justamente por su rol complementario a la exégesis. Esto es la razón de ser de las argumentaciones del abad Suger en su intercambio epistolar con san Bernardo. Y ¿por qué las armoniza? En virtud de su simbolismo, que le permite expresar los aspectos de profundidad y de interioridad necesarios para la vida contemplativa, así queda superada una falsa dialéctica, pues de su función meramente didáctica puede encumbrarse hacia las más altas las posibilidades anagógicas, y esto debido a que la obra de arte es soporte de intelección gracias a su lenguaje formal, concreto y directo. Así como el arte permite confirmar y sustentar el comentario místico o metafísico de la Revelación escrituraria, también puede ser soporte del comentario legal o moral de la Escritura, que se dirige a la comunidad entera –tema ampliamente desarrollado en el epígrafe siguiente-. Dicho de otro modo, también hay una función estrictamente espiritual y metafísica además de la función formal, pedagógica y colectiva de este arte sagrado. Así, en el primero aparece una dimensión más profunda e interior que cualquier argumentación verbal, con lo que quedaría explicado el papel central que asumiría la imagen sagrada de Cristo o de María, Madre de Dios, en el gótico.

Hay una correspondencia bien significativa entre la pérdida del arte sagrado y la de la anagogía, como lo muestra el Renacimiento. El naturalismo no podía matar el simbolismo –el arte sagrado- sin que el humanismo matase la anagogía, y, con ella, la gnosis; ello es así porque los dos elementos, tanto la ciencia anagógica como el arte simbólico, están esencialmente en relación con la intelectualidad pura¹⁰⁹.

En la escultura del gótico clásico se produjeron ciertas desviaciones parciales al comenzar las prácticas de un cierto virtuosismo exterior o superficial de tipo naturalista, que comenzó a sofocar la inteligibilidad del símbolo y de la realidad interior de que era portadora, volviéndose mundano y ligeramente arbitrario, pero la cualidad hierática o de solemnidad extrema que poseían redujo estas desviaciones al máximo, al menos durante un tiempo.

La concordancia de la imagen con la naturaleza sólo es legítima en la medida en que no invalida la separación entre la obra de arte y su modelo exterior, sin lo cual la obra pierde su razón suficiente, pues no ha de repetir pura y simplemente lo que ya existe, la precisión de las proporciones ni ha de violar la materia –superficie plana para la pintura, materias inertes para la escultura-, ni ha de comprometer la expresión espiritual; si dicha precisión concuerda con los elementos materiales del arte respectivo mientras satisface la intención espiritual de la obra, añadirá al

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 59.

simbolismo de ésta una expresión de inteligencia, una expresión, pues, de verdad. El arte auténtico y normativo siempre tendrá tendencia a combinar observaciones inteligentes de la naturaleza con estilizaciones nobles y profundas, a fin de, primero, aproximar la obra al modelo creado por Dios en la naturaleza, y separarla, después, de la contingencia física dándole una impronta de puro espíritu, de síntesis, de esencia. En definitiva, se puede decir que un naturalismo es legítimo en la medida en que la exactitud física se alía con una visión de la «idea platónica», del arquetipo cualitativo, de ahí la predominancia, en tales obras, de lo estático, la simetría y «lo esencial». Pero también hay que tener en cuenta esto: si partimos de la idea de que la «forma» se opone necesariamente, en cierto aspecto, a la «esencia», al ser ésta la interioridad universal y aquella la exterioridad «accidental», podremos explicar ciertas deformaciones que practica el arte sagrado por una reducción a la esencia, o una «quemadura por la esencia», si se quiere. La esencia aparece entonces como un «fuego interior» que desfigura, o como un «abismo» que rompe las proporciones, de modo que «lo aformal» sagrado –que no es caótico, sino espiritual- es como una irrupción de la esencia en la forma¹¹⁰.

No obstante, el desarrollo de la cultura urbana, que iba asociado al nacimiento de la burguesía supuso un progresivo interés por desarrollar la incipiente búsqueda del naturalismo y de la ilusión abierta por la novedad de la experiencia cristiana en la estatuaria hacia formas aún no exploradas, por muy incipiente que en un comienzo ésta fuera. Esta pérdida del arte tradicional no hubiese sido tan dramática posteriormente *“si el arte occidental no hubiera perdido, al apartarse de sus modelos sagrados, su jerarquía interna, el principio formal que lo vinculaba a la fuente de la tradición. En efecto, lo que hace que la «desacralización» del arte sea definitiva y en cierto modo irreversible no es tanto la elección de los temas o asuntos como la del lenguaje formal, del «estilo»¹¹¹”*. De este modo en la escultura postmedieval es manifiesta su incapacidad de expresar las esencias trascendentes, pues por haber cortado ese vínculo con el cielo, también lo cortó con la tierra, pasando al ámbito de la ininteligibilidad. Así como el claroscuro en la pintura creará el ilusionismo del volumen, la violación de la materia inerte en la piedra creará la sensación de movimiento de una ilusión centrífuga. La escultura del románico y de la primera fase del gótico clásico *“sólo reproduce el movimiento de acuerdo con sus fases típicas, que redice a esquemas estáticos: una estatua tradicional –románica, hindú, egipcia u otra- afirma siempre el eje inmutable; domina el ambiente ordenándolo idealmente según la cruz de tres dimensiones”¹¹²*. De hecho la escultura exenta o aislada

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 65-66.

¹¹¹ BURCKHARDT, Titus. **Principios y métodos del arte sagrado**. Barcelona: José J. de Olañeta, 2000, p. 171.

¹¹² *Ibid.*, pp. 172-173

aparece sólo hasta el Renacimiento –aunque más bien se redescubre a partir del mundo clásico-, el mundo medieval prácticamente casi no la conoce, pues es parte integral del cuerpo arquitectónico, al cual está supeditada [FIG. 95]:

La escultura que domina, a manera de pilar autónomo, un ambiente arquitectónico o un paisaje modelado de acuerdo con principios arquitectónicos, está plenamente en el espíritu del espíritu del arte grecorromano, para el arte cristiano, este aislamiento de una imagen esculpida sería casi idolatría. Y es que la escultura expresa, más que ningún otro arte plástico, el principio de individuación, ya que participa directamente del carácter separativo del espacio, y este carácter está más acusado en las estatuas delimitadas por todas partes. El arte cristiano sólo concede esta autonomía a ciertos objetos del culto, como las estatuas de la virgen, los crucifijos o los relicarios figurativos. Las estatuas que no son objetos litúrgicos, como las que adornan las catedrales, casi siempre están incorporadas al edificio, y es así porque la forma humana individual sólo encuentra su verdadero sentido en su vinculación a la forma, humana y universal, del verbo encarnado; y esta forma está representada por el edificio sagrado, «cuerpo místico» de Cristo¹¹³.

La estrecha relación entre escultura y arquitectura sagrada nos conduce al tema esencial del arte cristiano y de su liturgia, cual es, la imagen del hombre: Ésta es nada menos que la imagen de Dios que se ha hecho hombre y ha habitado entre nosotros, pues la manifestación divina trinitaria en la liturgia alcanza su culminación solo en la referencia a la obra del Hijo y Señor nuestro Jesucristo. *“El símbolo de la fe, la plegaria eucarística y las grandes fórmulas eucológicas¹¹⁴ desarrollan ampliamente la «cristología», es decir, la presencia entre los hombres de Cristo, revelador del Padre y donante del Espíritu que nos hace hijos de Dios¹¹⁵”*. Es por esta razón que *“la forma individual del hombre recupera su belleza original por el hecho mismo de que está reintegrada en la del Verbo encarnado; es lo que expresan los rostros de los santos y los profetas en las puertas de las catedrales: el rostro de Cristo los contiene, y ellos reposan en su «forma»¹¹⁶”*.

Ya se ha demostrado que la decadencia del arte cristiano se debe en gran medida a la decadencia que el hombre tiene de sí mismo: del hombre hecho a imagen de Dios en

¹¹³ *Ibid.*, p. 173.

¹¹⁴ **Eucología**: (euché, plegaria); libro de plegarias (ej. el eucologio de Serapión, s. IV), y ciencia que estudia las oraciones, o conjunto de fórmulas litúrgicas excluidas las lecturas y otros textos bíblicos.

¹¹⁵ LÓPEZ MARTÍN, Julián. *La Liturgia de la Iglesia*. Col. Sapientia Fidei. Serie de manuales de Teología. Madrid: BAC, 2005.

¹¹⁶ *Op. Cit.* BURCKHARDT, Titus, p. 174.

el mundo medieval, surge el hombre autónomo del Renacimiento –donde la escultura exenta expresaría esa misma emancipación–, que se glorifica y exalta a sí mismo. Cuando el hombre ha cortado ese lazo que unía su columna vertebral a Dios, la imagen del hombre comienza a desintegrarse, para ser luego demolida, para ser finalmente sustituida por algún sucedáneo, o peor aún, una parodia de sí mismo, o en un consumado paroxismo, en una patética caricatura. Nietzsche mató a Dios, Freud mató al padre, luego destruido todo concepto de autoridad del hombre –es decir, el hombre como autor de vida– y derogada toda su dignidad, este hombre ha quedado en la más absoluta deriva. Esto se puede ver con una claridad meridiana en la evolución de la imagen del hombre que nos presenta el arte contemporáneo: negación, desfiguración, suplantación.

También ahí hay una especie de «desquite cósmico»: del mismo modo que la encarnación del Verbo tiene como corolario el sacrificio supremo, y que la «imitación de Cristo» no es concebible sin la ascesis, también la representación del hombre-Dios exige la «humildad» de los medios, es decir, una distancia marcada con respecto al modelo divino. No hay, pues, arte cristiano verdadero sin cierto grado de «abstracción», si se nos permite utilizar este término tan equívoco para designar lo que, en realidad, constituye el carácter «concreto» del arte sagrado, su «realismo espiritual». Precisemos: si el arte cristiano fuera enteramente abstracto, no podría dar testimonio de la encarnación del Verbo, si fuera naturalista desmentiría su naturaleza divina¹¹⁷.

Por tanto el naturalismo total, el que imita o reproduce la accidentalidad de las apariencias, es un abuso de la inteligencia, que es lo que ha caracterizado ampliamente a la civilización moderna, por tanto niega toda la esencia del arte sagrado cristiano tradicional, pues este culto a la «forma» a ahogado la posibilidad del «símbolo», pues la racionalidad o el sentimentalismo es esencialmente refractario a todo misterio, así las posibilidades metafísicas o suprasensibles quedan agotadas de inmediato reduciendo el poder evocador del símbolo y sustituyéndolo por la mera alegoría que es de orden convencional, quedándose en un ámbito netamente exterior, sin penetrar en el misterio ni la cualidad de infinito de la que es portadora el símbolo.

Para finalizar el tema de las posibilidades de la escultura sagrada en la liturgia, Schuon propone que la perfección del arte sagrado se reconoce básicamente en tres criterios:

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 174-175

1. EL CRITERIO DE LA NOBLEZA DEL CONTENIDO: que corresponde a la condición espiritual sin la que el arte no posee ningún derecho siquiera a existir. El hombre debe imitar el acto creador y no la cosa creada. Por tanto el hombre que vive en un entorno tradicional sin fisuras, trabaja bajo la inspiración o disciplina de un genio que está por encima de él, por tanto reconoce su condición de instrumentalidad.
2. EL CRITERIO DE LA EXACTITUD DEL SIMBOLISMO: el simbolismo verdadero es la representación de una realidad a cierto nivel de referencia mediante una realidad que le corresponde en otro nivel, por tanto el plano de contenido del simbolismo auténtico es siempre metafísico, la cual deriva de una comprensión intelectual profunda y del uso de un lenguaje espiritual, por tanto este simbolismo se constituye así en el lenguaje universal de la Tradición. De allí la absoluta necesidad de ser cuidadoso en nuestra iconografía, tanto si se trata de imágenes verbales como visuales.
3. EL CRITERIO DE LA PUREZA DEL ESTILO: Resultado de ignorar el valor objetivo y cualitativo de las formas y colores, dadas por la elegancia y perfección de las líneas y de los colores en conformidad con la verdad espiritual que se intenta transmitir, por tanto, esta conformidad perfectamente adecuada del artista con este «modo de operación» subordinada a las reglas de la tradición. Esto es lo que constituye la obra maestra, y presupone esencialmente un conocimiento, bien personal, directo y activo, o bien, heredado, indirecto y pasivo¹¹⁸.

Con el auxilio de tales criterios podremos discernir tanto cualidades como defectos de cualquier obra de arte, incluso si no es sagrada. De esto podemos desprender como conclusión parcial que *“los fundamentos de todo arte están en el espíritu, en el conocimiento metafísico, teológico y místico, y no en el simple conocimiento del oficio, ni en el genio, que puede ser cualquier cosa; dicho de otro modo, los principios intrínsecos del arte están esencialmente subordinados a principios extrínsecos de un orden superior”*¹¹⁹.

¹¹⁸ Es precisamente este último, el caso de los artesanos, quienes, inconscientes en cuanto individuos del contenido metafísico de las formas que han aprendido a modelar, no saben resistirse a la influencia corrosiva del occidente moderno. Cfr. Op. Cit. SCHUON, Frithjof, p. 67. Véase también del mismo autor el capítulo *“La cuestión de las formas de arte”* en ***De la unidad trascendente de las religiones***. Palma de Mallorca: Olañeta, 2004, pp. 87-104.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 71.

II. 1.5 LITURGIA MEDIEVAL Y ARQUITECTURA SACRA

Veamos ahora el tema de la arquitectura sagrada del templo cristiano. Según afirmábamos en epígrafes anteriores el templo cristiano recibió tempranamente el nombre de «*domus ecclesiae*», que con el tiempo se abrevio a *ecclesia* (asamblea, iglesia), pero este nombre incluía tanto al comunidad de fieles como al espacio físico que acogía a dicha comunidad: “*Cristo mismo realiza el «culto» ante el Padre, se convierte en culto para los suyos, desde el momento que se reúnen con Él y en torno a Él*”¹²⁰. Por otro lado, habíamos dicho que el «*templum*» de las otras religiones tradicionales –vivas o extintas– por regla general no era un lugar de reunión de la comunidad sino habitáculo reservado a la divinidad. “*Sin embargo, esta distinción fundamental entre el ámbito de la liturgia cristiana y los «templos» no hay que llevarla a una falsa contraposición, en la que quedaría truncada la continuidad interna de la historia religiosa de la humanidad. En el Antiguo y en el Nuevo Testamento nunca queda suprimida tal continuidad, a pesar de todas las diferencias existentes*”¹²¹. Por tanto el templo cristiano nace de una solución de continuidad con la sinagoga¹²², sin existir rupturas dramáticas, sin embargo adquiere su específica renovación cristiana por medio de la comunión con Cristo, encarnado, crucificado y resucitado¹²³.

*Esta continuidad estrecha con la sinagoga, con su forma arquitectónica y cultural, no supone ninguna contradicción con lo que dijimos anteriormente. Es decir, que la liturgia cristiana incluye también el templo y no sólo la continuación de la sinagoga. Pues la sinagoga misma se entendía como referida al templo. La sinagoga no era únicamente el lugar de la instrucción, una especie de sala para la instrucción religiosa, según dice Bouyer¹²⁴, sino que siempre estuvo orientada hacia la presencia de Dios. Pero, para los judíos, esta presencia de Dios estaba (y está) estrechamente vinculada al templo*¹²⁵.

¹²⁰ *Op. Cit.*, RATZINGER, Joseph, p. 102.

¹²¹ *Ibid.*, pp. 102-103

¹²² Cirilo de Jerusalén, en su Catequesis 18 (23-25), subraya, con razón, el hecho de que la palabra *convocatio* (sinagoga-ekklesia= asamblea del pueblo de Dios convocado), cuando aparece por primera vez, concretamente en el Pentateuco, con motivo del nombramiento de Aarón como sumo sacerdote, está orientada hacia el culto. Señala que eso vale también para todos los demás pasajes de la Torá y que no pierde esta orientación incluso cuando pasamos al Nuevo Testamento. Cfr. *Ibid.*, p. 103.

¹²³ Cfr. *Ibid.*, p. 104.

¹²⁴ Ver BOUYER, Louis. **Arquitectura y Liturgia**. Bilbao: Grafite, 2000.

¹²⁵ *Op. Cit.* RATZINGER, Joseph, p. 104.

Un elemento más en esta solución de continuidad con el culto del pueblo de Israel lo constituye el Templo de Jerusalén, pues el *Sancta Sanctorum*, que tradicionalmente albergaba el Arca de la Alianza, que se entendía como un trono vacío sobre el cual se posaba la *shekináh*¹²⁶, que encarnaba algo así como la presencia real de Dios entre el pueblo judío. Esta arca desapareció durante la destrucción del templo por parte del rey Nabucodonosor en el 587 a.C. con la invasión de Israel y el posterior exilio de este pueblo a Babilonia. A partir de ese tiempo, el Sancta Sanctorum quedó vacío. Así lo encontró Pompeyo el 64 a.C. cuando profanó el templo y recorrió la cortina que separaba el «Santo» del «Santo de los Santos»: *“En ese espacio vacío se encontró, precisamente, con lo específico de la religión bíblica: el Santo de los Santos vacío se había convertido también ahora en un acto de espera, de esperanza en que el mismo Dios restaurará su trono”*¹²⁷. El reconstruido segundo templo por obra de Herodes el Grande fue nuevamente destruido en el año 70 d.C., esta vez por los romanos¹²⁸, que se llevaron el único elemento presente en el santo: la *menorá*, o candelabro de siete velas. Simbólicamente las sinagogas actuales custodian ese aspecto de «presencia real».

Si la sinagoga encierra en la urna de la Torá una especie de arca de la Alianza, este hecho la convierte en un espacio para una especie de «presencia real», puesto que en ella se guardan los rollos de la Torá, la palabra viva de Dios, por medio de la cual reina en Israel, en medio de su pueblo. Por eso, el escriño¹²⁹, se

¹²⁶ **Shekiná o shekinah:** El mundo judío lo traducen como “La Luz”, pero el término se refiere a luz divina no a cualquier luz, la traducción que da el diccionario bíblico es *habitación*. La palabra en sí no se encuentra en la Biblia. Éste término se usa en los escritos cristianos primitivos para referirse a la presencia de Dios. Sin embargo, la idea que expresa esta idea, «Dios que habita, que mora entre los hombres» o «la nube de la presencia de Dios», es un concepto básico tanto en el Antiguo Testamento como en el Nuevo Testamento. Debe leerse junto con la palabra «Gloria», presencia de Dios. En Nm 16.42, la nube oculta y revela la presencia de Dios. Dios habita entre los hombres por su sola voluntad, y permanece siempre Señor de su presencia (Éx 19.9, 16, 18). No se puede disponer de ella. Hay que confiar en ella y obedecerle (Éx 13.21, 22; Éx 40.34–38). Sin embargo, la tradición profética no da por sentada la permanencia de esa presencia, independientemente de la conducta del pueblo y la voluntad divina (Jer 7.4ss; Ez 8.6). En el Antiguo Testamento se afirma que en los tiempos mesiánicos volverá la Shekina (Ez 43.7, 9; Hag 1.8; Zac 2.10; Is 60.2). En el N. T. el pasaje central sobre la Encarnación (Jn 1.14: «habitó entre nosotros») es una clara referencia a la tradición del A.T. de la Shekiná. En Lc 2.9; Mt 17.5; 2 P 1.17 encontramos manifestaciones alusivas directamente a fenómenos visibles o audibles que acompañaban esa presencia divina.

¹²⁷ *Ibíd.*, p. 105.

¹²⁸ En el 66 dC, la población judía se rebeló en contra del Imperio romano. Cuatro años después, el 70 d. C., las legiones romanas bajo las órdenes de Tito reconquistaron y luego destruyeron la mayor parte de Jerusalén y el Segundo Templo. El arco de Tito, levantado en Roma para conmemorar la victoria de Tito en Judea representa los soldados romanos llevándose la *Menorá* del templo. Jerusalén fue arrasada por el Emperador Adriano nuevamente en 135 d. C.

¹²⁹ **Escriño:** Cofre o cajita para guardar joyas, papeles o algún otro objeto precioso. En este caso para guardar el rollo de la Torá en la sinagoga.

rodea con los símbolos del más profundo respeto, que se corresponden con la misteriosa presencia de Dios. Estaba protegido por un velo, delante del cual ardían las siete velas de la *menorá*, el candelabro de siete brazos¹³⁰.

En virtud del significado trascendente que tiene el templo de Jerusalén para el pueblo judío, es que todas las sinagogas se orientan hacia ese lugar, el lugar del «Arca de la Alianza», lugar de la espera de la promesa mesiánica y del retorno de la *shekiná*, la presencia de Dios. *“Esta orientación hacia el templo y, con ella, la conexión de la liturgia de la palabra de la sinagoga con la liturgia sacrificial del templo, se manifiesta en la forma de la oración”*¹³¹.

Si bien es cierto que ya podemos comenzar a vislumbrar una entreverada conexión entre las tradiciones judías y cristianas, que marcarán las constantes esenciales del espacio litúrgico cristiano, que se expresarán en el sentido profundo del templo en conceptos como: liturgia de la palabra, liturgia sacrificial, *Sancta Sanctorum*, Asamblea a de fieles (*domus eclessiae*), Casa de Dios (*templum*), Altar de Sacrificio, la relevancia de la Palabra, el «Santo» (como espacio reservado al clero), Orientación, Retorno Mesiánico; tampoco es menos cierto que la sinagoga no dio lugar a ninguna tipología arquitectónica específica, limitándose a ocupar los espacios que facilitaban el culto o adoptando las corrientes estilísticas de otras religiones contemporáneas¹³². Esta unidad esencial de los Testamentos implica que el cristianismo se ancló proverbialmente con lo más profundo de la Tradición, sin proponerse nunca como una ruptura con ésta. Sin embargo, el papa Benedicto XVI afirma que tres son las innovaciones que propone el genio propio y específico del cristianismo, que expondremos brevemente a fin de desplegarla más extensamente en los capítulos siguientes de esta tesis, y que tendrá decisivas repercusiones en el espacio litúrgico específico cristiano:

1. *La mirada ya no se dirige a Jerusalén*: el templo destruido ya no se considera como el lugar de la presencia terrenal de Dios, ni la expresión de la esperanza de los cristianos. El templo cristiano mira hacia el oriente, hacia el sol naciente. Es ahora el cosmos que habla de Cristo, el Logos eterno, la verdadera luz de la historia. El oriente es ahora la shekkina, el verdadero trono del Dios vivo.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 105.

¹³¹ *Ibid.*, p. 106.

¹³² Es el caso del uso de las basílicas romanas o de la apropiación de los estilos bizantinos o islámicos que compartían un espacio geográfico común o al menos permeable a sus influencias.

2. *Junto al muro oriental, situado en el ábside, está ahora el altar:* este elemento en la sinagoga no podía existir, peor si existió en el templo de Jerusalén. Ahora se celebra aquí el sacrificio eucarístico. La eucaristía permite entrar en la liturgia celestial, pues Jesús asume el tiempo del mundo y lo introduce en la comunión del amor eterno. Así el altar significa la entrada del oriente en la comunidad reunida y la salida de la comunidad de la prisión de este mundo a través del velo abierto; simbolizando la participación en la pascua, en el «paso» del mundo a Dios que ha abierto Cristo.
3. *El Arca de la Alianza mantiene su lugar dentro del templo, pero se le añade la novedad de los Evangelios:* la Torá es completada con los Evangelios, lo que le da total sentido y plenitud a aquel, pues “Moisés escribió de mí”¹³³, de este modo el escriño de la Palabra, «el Arca de la Alianza» se transforma en el trono del Evangelio, que no deja abolidas las escrituras veterotestamentarias, sino que las interpreta con nueva luz¹³⁴.

Así el lugar de la Palabra y el altar de la celebración eucarística son los dos lugares sagrados jerárquicos del templo cristiano. El desarrollo del velo en la Iglesia Oriental dio lugar al desarrollo del Iconostasio. Una expresión de un espíritu similar es lo que se encuentra en el desarrollo de las cancelas que se desarrollaron hacia fines del s. XIII en algunas catedrales góticas.

*La dualidad de los lugares sagrados se convirtió en significativa para la realización de la liturgia. Durante la liturgia de la palabra, la comunidad estaba reunida en torno al escriño de los libros sagrados o en torno a la cátedra a ellos asociada y que, por sí misma, pasó de ser la cátedra de Moisés a ser la silla del obispo. El obispo, al igual que el rabino, no habla por su propia autoridad, únicamente interpreta la Biblia en el nombre de Cristo, de tal manera que ésta deja de ser palabra escrita y circunscrita al pasado, para volver a convertirse en lo que es. La palabra que Dios nos dirige ahora*¹³⁵.

La liturgia se realiza entonces de cara al oriente, con la mirada puesta en Jesucristo, que irrumpe en la historia, inaugurando un tiempo lineal, ya que Él es el alfa y el omega, y salimos al encuentro y a la espera, por tanto, de Cristo que retornará en el fin de los tiempos, que se expresa en el sentido espacial hacia al oriente del templo. Este

¹³³ Jn 5, 46

¹³⁴ Cfr. Op. Cit., RATZINGER, Joseph, pp. 108-113.

¹³⁵ *Ibíd.*, p. 112

tiempo lineal inaugurado se suma al tiempo cosmológico y eterno del Verbo, que nos eleva hacia la verdad trascendente y nos dirige a nuestro destino final, a la diestra del Padre por toda la eternidad. De allí la necesaria doble tensión –tanto longitudinal como vertical- que presenta el templo gótico, representado emblemáticamente por la catedral, que es la cátedra del obispo, actualización de la cátedra de Moisés, y que pone en relieve solemnemente todo lo que comporta el acto ritual de sentarse en un espacio sacro.

La liturgia tiene, por tanto, dos lugares en la estructura de la iglesia cristiana primitiva. El primero de ellos es el de la liturgia de la Palabra, en el centro del espacio, durante la cual, los fieles se agrupan en torno al «bema», el terreno elevado, en el cual se encontraba el trono del Evangelio, la silla del obispo y el ambón. La celebración de la eucaristía propiamente dicha, tiene su lugar en el ábside, junto al altar que es «rodeado» por los fieles que, juntamente con le celebrante, miran hacia el oriente, hacia el Señor que viene¹³⁶.

La *Liturgia* encuentra así un eco en el espacio sagrado. Además, como hemos podido analizar, en la época gótica los usos litúrgicos estaban definidos en sus líneas generales, pero sin estar uniformizados y definidos en todos sus alcances, pus aún se encontraban en su fase de creación. Esto dio la posibilidad de concebir la liturgia como un arte humano y divino que se expandía en torno al núcleo de la cena eucarística. El altar era a la catedral como el corazón al cuerpo. Así, por medio de la presencia real de Dios, traído a presencia en la consagración eucarística que el edificio inanimado se transformaba en un templo vivo. Por tanto, el arte sagrado cristiano hunde sus raíces en la liturgia, que encierra el misterio de la eucaristía y así lo hace, de indudable modo, palpable: *“Al asociar el gesto con la palabra, las vestiduras jerárquicas con la función eclesiástica, el canto con la adoración, la liturgia aproxima la celebración de la misa a un espectáculo sagrado y se convierte así en el modelo del arte religioso”¹³⁷.*

Por otro lado, dado que estas catedrales contaban con importantes reliquias -pañó de la Virgen con el cual cubrió al Niño Jesús cuando nació y la cabeza de santa Ana en Chartres, la parte frontal de la cabeza del Bautista en Amiens, una copia del Mandilión en Laon, etc.-, y por el auge de las peregrinaciones desde el siglo XII, hicieron que a las catedrales llegaran grandes masas de peregrinos, lo que colaboró al acrecentamiento de las longitudes de las catedrales. La profundidad alcanzada por estos templos -la longitud de las naves y ampliados coros de las catedrales del alto gótico superaban fácilmente los

¹³⁶ *Ibíd.*, p. 112

¹³⁷ BURCKHARDT, Titus. *Chartres y el nacimiento de la catedral*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2004, p. 161.

ciento treinta metros, llegando la de Amiens a casi ciento cincuenta metros de largo-, presentaba serios inconvenientes, como el que los fieles sólo oían las ceremonias pero no veían nada lo que acontecía en el altar. Pero también debemos hacer notar que la lengua litúrgica era el latín y la mayor parte de la población ya no lo entendía. Por otro habíamos dicho que las continuas peregrinaciones que rodeaban el presbiterio, por el deambulatorio, y las misas que se celebraban de modo simultáneo en las capillas radiales, fomentó el progresivo cerramiento del coro, para que los canónigos pudieran rezar y cantar las antífonas de los oficios de las siete horas canónicas de la liturgia de las horas. Frente a estos desafíos en la Liturgia, se llevaron a cabo una serie de reformas. Por un lado las formas litúrgicas se mantienen en el latín, el lenguaje litúrgico sagrado y oficial de la cristiandad occidental, pero algunas de ellas se repiten en voz baja. A veces aparece un segundo altar en el límite del coro y el crucero. Del ambón se pasa al púlpito, que estaba adosado en el primer o segundo pilar de la nave central inmediatamente atravesado la nave del transepto, esto es hacia el oeste, inmediatamente a continuación del crucero. La finalidad del púlpito es la predicación de sermones desde él, con el cual se buscaba edificar y confirmar la fe del fiel, pero su pleno sentido estaba en lo que se predicaba. De allí la importancia del *ars predicandi*, y de los escritos que ayudaran a esta labor. Esto permitió acercar parte del foco litúrgico más cerca de los fieles, y así darles mayor participación, frente a la preocupante exclusión de que estaban siendo parte.

En definitiva, todos estos elementos significaban una afirmación de la catedral en su doble situación como *Domus Dei* o *Templum* y como *Domus Ecclesiae* o asamblea de fieles. El crucero iba a articular formalmente y funcionalmente esta relación, como veremos en el próximo capítulo.

Finalmente es menester hacer alusión a algunas innovaciones que se hacen en la liturgia, y que va a redundar en un progreso del mensaje teológico transmitido por el arte de la catedral: Los sermones se hacen en la lengua local, cobran importancia los gestos y los ornamentos litúrgicos, pues se desarrolla en mayor grado el lenguaje simbólico para la comprensión y participación de los oficios religiosos. Es por ello que el arte va a cobrar una importancia decisiva en esta época, de ahí el rigor teológico de los programas iconográficos que ya hemos analizado –y que es el tema del último epígrafe de este capítulo-. También cobra mayor importancia la presencia sacramental de Cristo y el tema de la obra redentora de Dios, por sobre la acción de gracias de la Iglesia, que se hacía en los siglos anteriores. Así el momento prominente de la celebración eucarística lo

constituía la elevación de la Sagrada Forma o de la hostia, cuando el sacerdote, reproduciendo las palabras de Cristo, con el *accepit panem*, tomaba el pan lo levantaba con las manos:

*El momento culminante de la ceremonia era la elevación de la forma u hostia...Era entonces cuando la atención de los fieles se centraba y los sacerdotes satisfacían el ansia del pueblo en la contemplación. Jungmann ha recordado cómo el aprecio de la contemplación de la hostia llegó al extremo de equipararla casi con el acto de comunión, y hasta se discutió si constituiría falta que un pecador mirase la sagrada forma*¹³⁸.

Así queda claro que el fenómeno más relevante del culto de la Iglesia del siglo XIII residió en una aproximación al Sacramento de la Eucaristía de parte de los feligreses, expresado en la Misa en la elevación de la Forma Sagrada y en un mayor cuidado en la reserva de la Eucaristía. Otro hecho que se fue desarrollando progresivamente durante el siglo XIII, fue la reducción de la cantidad de misas que podía celebrar cada sacerdote, para así no desvirtuar el sentido ni el respeto al Santo Sacrificio¹³⁹. Además se multiplicaron las misas privadas, y la comunión se hizo cada vez menos frecuente y ya bajo solo una sola especie, paradójicamente cuando se hacía popular el culto al Santísimo Sacramento y que culminaría con la instauración de la fiesta del corpus Christi. Recordemos que este es el tiempo de una renovación del papado y de un camino hacia la unificación de la liturgia occidental. Sin embargo, desde el siglo XIV la liturgia va a experimentar una decadencia, sobre todo a la luz de los hechos acaecidos en el «otoño» de esta Edad Media. *“La última parte de la Edad Media es todo menos un período de florecimiento y pujanza en la vida de la Iglesia; es más bien, un tiempo de corrupción y decadencia generalizada”*¹⁴⁰, que en palabras de Jungmann, se produce una *“atrofia de lo litúrgico”*¹⁴¹. Un clero muy deficientemente preparado, que vivía al modo de un proletariado clerical que efectuaba misas votivas y que vivía de los estipendios acumulados por esa vía no podía ir nutriendo ni fomentando espiritualmente a una feligresía ávida de dios, que comenzó poco a poco a sentirlo como una carga. Pero esto no es sino una entre muchas causas y síntomas que llevaron al paulatino empobrecimiento litúrgico paralelamente al hundimiento del arte sagrado.

¹³⁸ SANTIAGO, SEBASTIÁN. Op. Cit., p. 349. Ver JUNGSMANN, J.P.: *La Misa*. Madrid: BAC, 1963, p.148.

¹³⁹ *Ibíd.*, p. 350.

¹⁴⁰ BASURKO, Xabier. *Historia de la liturgia*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2006, p. 283.

¹⁴¹ JUNGSMANN, Josef Andreas. *El estado de la vida litúrgica en la víspera de la Reforma*. San Sebastián: Dinor, Prisma 64, 1961, p. 99.

II. 1.6 LITURGIA MEDIEVAL Y MÚSICA SACRA

Según hemos podido ir explicando a través de este capítulo, el arte sagrado del cristianismo constituye el entorno habitual de la liturgia; es su amplificación visual y auditiva, teniendo como fin preparar, incrementar y extender el efecto de los elementos de gracias instituidos por el propio Cristo. *“Para la Gracia no hay ambiente «neutro»; éste estará a favor o en contra de la influencia espiritual; lo que no «une», «dispersará» inevitablemente”*¹⁴². Desde el momento en que se comienzan a construir santuarios o templos, éstos deben estar regulados por un arte consciente de las leyes espirituales. *“La palabra cantar es una de las más utilizadas en la Biblia. En el Antiguo Testamento aparece en 309 ocasiones, en el nuevo Testamento, 36. Cuando el hombre entra en contacto con Dios, las palabras se hacen insuficientes. Se despiertan esos ámbitos de la existencia que se convierten espontáneamente en canto”*¹⁴³. Así la primera mención del en el Antiguo Testamento la encontraremos después de que el pueblo de Israel hubo cruzado el Mar Rojo¹⁴⁴ y la última en el Apocalipsis al vencer el Cordero a las fuerzas demoníacas¹⁴⁵.

*El canto litúrgico se sitúa en el marco de esta gran tensión histórica. Para Israel el acontecimiento de salvación que tuvo lugar con el paso del Mar Rojo, quedaría siempre como fundamento de la alabanza a Dios, el tema principal de los cánticos dirigidos a Dios. Para los cristianos el verdadero éxodo es la resurrección de Cristo, que había atravesado el «Mar Rojo» de la muerte, que había descendido al mundo de las tinieblas, y que había abierto las puertas del abismo*¹⁴⁶.

Por tanto queda trazado el fundamento teológico del canto litúrgico, donde el acto de alabar es el centro y corazón de la oración litúrgica. *“Hay una profunda relación, aún poco reflexionada, entre mística y estética, entre alegría en Dios y belleza. El signo perceptible de esa relación es lo que la tradición denomina con una palabra hoy algo anticuada: alabar. [...] El alabar es el acto estético en el que algo es percibido, visto,*

¹⁴² BURCKHARDT, Titus. *Principios y métodos del arte sagrado*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2000, p. 71.

¹⁴³ *Op. Cit.*, RATZINGER, Joseph, p. 176.

¹⁴⁴ Ex. 15,1.

¹⁴⁵ Ap. 15, 2-3.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 178.

*hecho perceptible elogiando, celebrando y cantando*¹⁴⁷. Este aspecto es central, pues desde la experiencia estética del alabar se da una solución de continuidad con la experiencia mística del contemplar y del adorar de forma unitiva, sin fisuras.

En lo que se refiere a la Iglesia que canta, podemos observar al respecto la misma relación de continuidad y renovación que ya vimos a propósito de la arquitectura eclesial y las imágenes sagradas y, más en general, en la esencia misma de la liturgia. El salterio se convierte por sí mismo en el libro de oración de la Iglesia en camino, que, por esto mismo, se convirtió en una Iglesia que reza con el canto.[...] Con esta clave interpretativa los cristianos se unían a la oración de Israel, sabiendo que, de esta forma, precisamente, la convertían en el cántico nuevo. [...] La música en la Iglesia surge como un «carisma», como un don del Espíritu: es la verdadera «glosolalia»¹⁴⁸, la nueva «lengua» que procede del Espíritu¹⁴⁹.

La novedad del carisma cristiano lo constituía el hecho de que Cristo en el anuncio de su Pasión anticipa el banquete nupcial del Cordero, expresado en la comunión del sacramento del cuerpo y la sangre, pasando por su muerte y abriéndose al misterio del Amor divino, expresado en el Espíritu Santo, y conduciéndonos hacia el Padre, conformando la interpretación trinitaria de la música en la Iglesia. Así desde el comienzo:

El canto ha constituido siempre la columna vertebral de la liturgia cristiana. La poesía deviene canto a través de su musicación (mediante la melodía, el ritmo, el recitado, la interpretación, la polifonía, el acompañamiento instrumental). Este proceso ha tenido una importancia máxima en la historia del cristianismo y de la cultura occidental. Descuidarlo como sucede hoy en muchas celebraciones es garantizar el fracaso de éstas y propiciar el alejamiento de los fieles de la práctica dominical.

Ya en la Biblia encontramos testimonios patentes del relieve del himno y el canto en la fe del pueblo. En el antiguo Testamento tenemos tres libros dedicados a la actividad poético-literaria del pueblo de Dios: el Salterio, el Cantar de los cantares y las Lamentaciones.

Los primeros decenios del nacimiento de la comunidad cristiana son un tiempo de intensa creatividad poético- hímica¹⁵⁰.

Esta intensa creación de la iglesia paleocristiana cesó hacia el siglo III debido a una prohibición emanada desde el seno de la jerarquía debido a la tentación gnosticista,

¹⁴⁷ MALDONADO, Luis. *Liturgia, arte, belleza: Teología y estética*. Madrid: San Pablo, 2002, p. 126.

¹⁴⁸ La *glosolalia*, glossolalia o don de lenguas (del griego γλῶσσα [glossa], “lengua”; y λαλεῖν [laleín], “hablar”), es la vocalización de un idioma existente pero desconocido al que habla (xenoglosia) o de palabras de un lenguaje místico desconocido.

¹⁴⁹ *Op. Cit.*, RATZINGER, Joseph, p. 180.

¹⁵⁰ *Op. Cit.* MALDONADO, Luis, p. 131

debido a lo eficaz que resultaba para la difusión de esas ideas heréticas la creatividad poética y cantoral. Esto pasó en el momento en que el cristianismo comenzó a desligarse de sus raíces semitas y pasar a formar espontáneamente parte del mundo cultural helénico y fundirse con la mística griega del Logos. *“Con todo ello, se corría el riesgo de que el acontecimiento cristiano se disolviera, desde dentro, en una especie de mística general. Precisamente el ámbito de los himnos y la música se convirtió en la puerta de entrada de la gnosis, esa mortal tentación que comenzó a descomponer el cristianismo desde dentro”*¹⁵¹. El Concilio de Laodicea a mediados del siglo IV restringe expresamente en algunos de sus cánones el uso de cantos, y de quienes lo hacen, en las iglesias¹⁵², así como el uso de composiciones sálmicas privadas y escritos no canónicos. *“De este modo, se perdió la práctica totalidad de los himnos postbíblicos; se volvió, de una forma rigurosa, al modo de cantar heredado de la sinagoga, con su carácter puramente vocal. [...] La vuelta a una aparente pobreza cultural salvó la identidad de la fe bíblica y, precisamente, mediante el rechazo de un falso modelo de inculturación, abrió al futuro todo el panorama cultural del acontecimiento cristiano”*¹⁵³.

Erradicada la herejía hacia la segunda mitad del siglo IV, surgió nuevamente un periodo de intensa creación himnica, ahora a cargo de los grandes Padres de la Iglesia, teólogos y pastores como san Hilario (315, 367), san Efrén de Siria (306-373), san Basilio de Cesárea (330-379), san Gregorio de Nisa (330-394), san Ambrosio de Milán (340-

¹⁵¹ *Op. Cit.*, RATZINGER, Joseph, pp. 184-185.

¹⁵² Este Concilio se reunió en Laodicea, ciudad más importante de Frigia en Asia Menor, también llamada Laodicea en Licia, pero no se la debe confundir con Laodicea de Siria. El año exacto en el cual ocurrió el concilio no fue establecido. Algunos consideran que fue en el año 343, otros, que fue más tarde. El Sexto Concilio Ecuménico, al enumerar los concilios (canon 2) cuyas reglas deben ser aceptadas por la Iglesia, nombra el Concilio de Laodicea antes que el de Sárdica, ocurrido en el año 343, y por ello no sería correcto considerar este concilio como ocurrido después de esta fecha. El Concilio de Laodicea promulgó 60 cánones.

Canon 15. No se permite cantar en el templo a otras personas que no sean los coreutas, miembros del clero que ascienden al ambón y cantan según los libros.

Según lo explica Balsamon, este canon prohíbe a los laicos solamente ascender al ambón y comenzar el canto. Los coreutas que menciona el presente canon son aquellos que fueron ordenados para cumplir esa obediencia, como los lectores y los miembros del clero; y son mencionados en el Canon Apostólico 26. Esta regla no prohíbe que los demás fieles presentes en el templo canten, sino que exige que se dispongan en el ambón sólo quienes pertenecen al clero.

Canon 59. No corresponde leer en la iglesia salmos no santificados o libros no canónicos, sino sólo los libros del Nuevo y Antiguo Testamento indicados en los cánones.

Ver Canon Apostólico 60; VI Concilio Ecuménico 63; Cartago 116.

Ver SERGEJEW, Xenia (tr.) **Cánones de la Iglesia Ortodoxa: Reglas de los Concilios locales** en enlace web

http://www.holytrinitymission.org/books/spanish/canones_concilios_locales.htm#_Toc104378697

visitado en feb. 2012.

¹⁵³ *Op. Cit.*, RATZINGER, Joseph, p. 185.

397), o san Juan Crisóstomo (347-407). Como se puede apreciar, este culto himnográfico extraordinariamente fecundo y fastuoso se desarrolló mucho más profundamente en la tradición de la Iglesia Oriental que en Occidente, que asistía todos los ciclos del año litúrgico. Tanto que su esplendor y grandiosidad no se compara con ninguna del occidente cristiano¹⁵⁴.

Una palabra más sobre el canto en el rito oriental: constituye un rasgo esencial de esta Iglesia hasta el día de hoy el que por medio de la liturgia se busque una forma de vivir plenamente el cristianismo, y por lo mismo la celebración eucarística no constituye la única celebración litúrgica de la comunidad, pues va unida a algunas horas del oficio divino como los laudes, maitines o vísperas; de modo que la Eucaristía dominical queda empapada por un aura realmente mística y contemplativa.

Así se crea una atmósfera única que prepara entrañablemente, por vía de impregnación, a penetrar en el misterio eucarístico. La celebración se convierte en un dilatado «oratorio», en su parsimonioso recitado de cantos, con su denso contenido teológico, y su inefable musicación, que termina por hacer surgir un corazón nuevo, el corazón contrito y convertido, transfigurado, revestido del albor de la fe, digno de penetrar en la sala del festín nupcial¹⁵⁵.

Es relevante acotar que prácticamente la totalidad de los himnos de la Iglesia oriental se compusieron siempre usando la lengua vernácula o al menos, se tradujeron y se adaptaron a ella, y éste ha sido este un principio inmutable de las iglesias orientales.

Por un lado tenemos la vibrante declaración de san Agustín sobre su participación en una ceremonia litúrgica presidida por san Ambrosio en la catedral de Milán: “¡Cómo lloré con tus himnos y cánticos, profundamente conmovido por las voces de tu iglesia, cantando suavemente! Las voces penetraban en mi oído y con su corriente iba goteando la verdad en mi corazón. Se despertó el sentimiento de Dios. Se me caían las lágrimas y me sentía plenamente feliz¹⁵⁶”, y más adelante, expresa como con el canto su espíritu percibe el Misterio: “Cuando siento que aquellos textos sagrados, cantados así, constituyen un estímulo más fervoroso y ardiente de piedad para nuestro espíritu que si no se cantaran. Todos los sentimientos de nuestro espíritu, en su variada gama de

¹⁵⁴ Es interesante observar que el material que conforma los textos de estos himnos de Oriente no son ni los textos bíblicos ni el salterio, sino que esta fecunda composición se deben a creaciones posbílicas, quedando los salmos relegados a un segundo plano, “como un venerable telón de fondo, como el envés del tapiz” Ibíd., p. 133

¹⁵⁵ Ibíd., p. 135.

¹⁵⁶ DE HIPONA, Agustín. **Confesiones** IX, 6, 14 (tr. José Cosgaya O.S.A.). Madrid: BAC, 1988

*matices, hallan en la voz y en el canto sus propias correspondencias o modos. Excitan estos sentimientos con una afinidad que voy a calificar de misteriosa*¹⁵⁷. Por otro lado tenemos a Santo Tomás, que si bien es muy aquilatado y parco a la hora de ponderar la relación profunda entre el canto litúrgico y la experiencia de lo trascendente, afirma que *“por la alabanza divina el hombre se eleva a Dios*¹⁵⁸.

En el Occidente cristiano, hacia el s. VII ya se habían incorporado masivamente los monjes a la creación himnográfica para la Liturgia de las Horas, pero ya lo había prescrito san Benito de Nursia (480-547) para acompañar cada hora del Oficio divino entonándose himnos *ad-hoc*. El canto gregoriano permitió la musicación de estos himnos y de los salmos.

¹⁵⁷ *Ibid. Confes.* X, 33, 49, p. 354.

¹⁵⁸ DE AQUINO, Tomás. **S. Th.** II-II, q. 91. A. 1 ad 2. *Utrum cantus sint assumendi ad laudem divinam*. Si bien santo Tomás conoce la tradición cantoral del pueblo judío, sin embargo, habían existido autoridades de los padres de la iglesia que si bien no querían suprimir los cantos, pero sí ponerles algunos límites severos, porque en su visión de la esencia de lo cristiano el canto en la Iglesia sólo era legítimo de una forma muy restringida. Santo Tomás se encontró sobre todo frente a tres testimonios significativos de la tradición, que se habían pronunciado de manera crítica respecto a la música sacra; dos de ellos hablan tenido acceso a los Decretos de Gracián y por ello se habían convertido en algo así como la ley no escrita. En primer lugar, aparece el ascetismo aparentemente algo brutal de San Jerónimo, que Gracián había dado a conocer en su libro. Jerónimo habla escrito sobre la Carta a los Efesios, comentando las palabras que dicen que los cristianos deben cantar y alabar al Señor en sus corazones (5,19): “esto deberían oírlo los jóvenes que en la iglesia atienden el servicio de la salmodia: Para Dios no hay que cantar con la voz, sino con el corazón; no hay que untar el gaznate con medicamentos, como se acostumbra en el teatro, para entonar en la iglesia refinadas melodías y canciones teatrales.” De este duro juicio se puede deducir por lo menos que en su época existía una música sacra artísticamente desarrollada.

Junto a San Jerónimo tenemos al papa Gregorio Magno, quien en el marco de un sínodo romano decretó la resolución, (e incluso propuso la excomunión de quien no la respetara), por la cual no estaba permitido a los clérigos ser cantores una vez que se habían hecho diáconos, para que no se distrajeran de su tarea verdadera: la proclamación de la Palabra y el servicio a los necesitados. Y aun más, Gregorio ve peligros morales en los cantos: entre la voz bonita y el cambio de vida, entre la admiración de los oyentes y la estima de Dios podría surgir fácilmente una contradicción peligrosa. Conforme al precepto; los clérigos superiores tienen que limitarse en su actividad musical a cantar el Evangelio en la Misa; el resto de las tareas musicales (el canto de los salmos y las demás lecturas) tienen que ser asumidas por clérigos de rango inferior, subdiáconos y si fuera necesario minoristas. No obstante el argumento de mayor peso procede de la exégesis tradicional del Nuevo Testamento, de la que sólo hemos conocido una forma que San Jerónimo destacó especialmente. Como en *Col 3,16* se afirma que hay que alabar a Dios con “cantos espirituales”, esto se convirtió para la interpretación en un claro refuerzo de la máxima general: *Deus mente colitur magis quam ore* (hay que venerar a Dios más con el espíritu que con la boca). Finalmente es interesante una observación que Santo Tomás introduce así sin más, como si fuera evidente: “La Iglesia no utiliza instrumentos para alabar a Dios (...), para que no parezca que hemos vuelto al judaísmo”.

Ver **El Fundamento Teológico de la Música Sacra: La música sacra como problema teológico en la obra de Santo Tomás de Aquino y de su autoridad.**

<http://biblioteca.freelinuxhost.com/index.php?action=downloadfile&filename=El%20fundamento%20teol%F3gico%20de%20la%20m%FAsica%20sacra.zip&directory=Benedicto%20XVI&PHPSESSID=fd93a903f18ea31ee137a99794e3265>.

Siglos II-III	Siglos III-V	Siglos V-VI	Misa	Vísperas	Menores
Catequesis	Animación parroquial	Oficio monástico		Laudes	Horas
		Salmodio alternada con dos coros <i>Antifonas</i>	<i>Introito</i>	<i>Antifonas</i> + salmos	<i>Antifonas</i> + salmos
			<i>Kyrie Gloria</i> 1ª lectura Colecta	Breve lectura	Breve lectura
	Canto responsorial <i>Responso</i>		<i>Gradual</i>	<i>Responso breve</i>	
Lectura			Evangelio <i>Aleluya</i>	Cántico del Evangelio	
Canto sin cantinela			o Tracto <i>Credo</i>	Versículo	Versículo
			Oración universal <i>Ofertorio</i>	Letanía	Pequeña letanía
Oración			Canon <i>Sanctus</i> Pater <i>Agnus Dei</i> Comunión	Pater	Pater
			Poscomunión	Colecta	Colecta
			<i>Ite missa est</i>	<i>Benedicamus Domino</i>	<i>Benedicamus Domino</i>

CUADRO 6. Esquema de evolución de la Misa y de los Oficios divinos.

Se observan las tres etapas de la constitución del canto en la Iglesia.

En el s. V y VI ocurre la emergencia de la *Schola*, el desarrollo de otro género de responsorio –la antifona–, la generalización de la salmodia alternada en dos coros o salmodia antifonada y es en esta época cuando se constituye tal como se conoce hoy día, en una sola unidad litúrgica que reúne una primera parte catequética (Liturgia de la Palabra) y una segunda, la sintaxis eucarística (o Liturgia Eucarística).

Fuente:

Elaborado a partir de cuadro de CULLIN, Oliver. *Breve Historia de la Música de la Edad Media*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2005, p. 101.

Esas melodías eran empleadas en los monasterios de las grandes basílicas romanas y quizá también (solo quizá) en la iglesia papal.

En cualquier caso es evidente que aquí surgió un incomparable monumento artístico-cultural que influiría decisivamente en nuestra liturgia latino-romana y de modo general en la vida religioso-espiritual de Occidente.

Posteriormente la creación de textos himnicos-poéticos fue desarrollándose a la par que crecía la expansión del gregoriano. La forma concreta que tuvo la himnografía latina fue la composición de «tropos» y «secuencias» a partir del siglo IX¹⁵⁹.

Por lo que podemos observar hasta el momento, existió una gran correlación entre la evolución de la música litúrgica con el desarrollo de la imagen sagrada. Este paralelismo observado nos da cuenta de lo que está pasando en las artes del espacio es análoga a la sucedida en las artes del tiempo. Ambas se ven enfrentadas a los mismos problemas desde su propia especificidad, lo cual teje una trama muy coherente de las problemáticas que tuvo que enfrentar la Iglesia en su fase de expansión.

Como hemos visto, el influjo del culto de la tradición hebrea desde el origen de la celebración cristiana, que le había dado desde el tiempo de los patriarcas y de los reyes gran jerarquía al canto. Así la música sacra pasó a ser un elemento específico e insustituible de la celebración litúrgica desde el Paleocristianismo hasta el día de hoy. En un comienzo, hasta el siglo VI no existió la *schola cantorum* y la salmodia era cantada en respuesta a las lecturas y era *responsorial*¹⁶⁰. Por lo que sabemos, a comienzos del s. IV el papa Celestino I (422-432) fue quien introdujo en el *Introito* –canto de entrada de la misa- la salmodia *antifonal* o alternante. Este tipo de salmodia exigía que los cantores supiesen de memoria todos los versículos del salmo. Esta introducción en el canto será decisiva para crear un grupo de cantores particularmente preparados para tales efectos.

La atención de los teóricos de la música se centraba cada vez más en los problemas reales y concretos de esta disciplina –a menudo estrechamente

¹⁵⁹ Ibíd., p. 136. Los «tropos» son interpolaciones creadas a partir de los cantos correspondientes al Propio y al Ordinario de la misa. Las «secuencias» son el resultado de un ir poniendo textos a las notas de ciertas vocalizaciones melismáticas - opuesto a silábica, donde a cada sílaba de texto le corresponde una sola nota- tras el segundo aleluya que precede al evangelio. Tanto el «tropo» como la «secuencia» acaban siendo verdaderos himnos con una estructura literaria propia que ya no es la prosa ritmada. De estos «tropos» surgirán el teatro europeo y la lírica profana medieval, tanto la literaria como la musical. (nota del autor citado).

¹⁶⁰ **Salmodia responsorial:** Es decir, a cada versículo del salmo cantada por el cantor, el pueblo, desde su lugar, repetía cantando un estribillo. Para este tipo de salmodia sólo era necesario que el salmista subiera al ambón de las lecturas, tal como se usa hoy en día.

relacionados con la educación musical-, problemas que iban siendo cada vez más acuciantes y urgentes a medida que surgían nuevas dificultades relacionadas con la propia evolución de la disciplina. La memorización de textos musicales cada vez más complejos, debido a la intervención de los tropos y de las secuencias, requería a esa altura un sistema de notación más preciso, que no se limitase a un vago apoyo mnemónico, puesto que la introducción de los primeros y más simples intentos de canto polifónico a más voces, el problema rítmico y los nuevos cantos introducidos en la liturgia demandaban coristas que tuvieran cada vez mayor técnica y que estuvieran alfabetizados. Así pues, la música ya no se podía seguir dejando a la libre expresión de los fieles, como sucedía probablemente en los primeros siglos, cuando el canto se aprendía colectivamente, sin necesidad de escuelas y de escritura¹⁶¹.

Interesante es observar que a medida que se acentuaba un rol más profesionalizado en el canto, paralelamente la lengua sagrada, el latín, se iba abandonado progresivamente en el habla, ante el avance arrollador de las lenguas romances. Y si no se sabía la acentuación precisa, se perdía poco a poco la noción de los *neumas*¹⁶², de los tiempos fuertes y de los tiempos débiles. Así la tradición oral se deformó y ya no se supieron interpretar los manuscritos más antiguos. Algo quisiéramos agregar con referencia al tema del latín como lengua litúrgica. El valor que posee esta lengua sacra es objetivo y no una mera cuestión de apreciación subjetiva, pues corresponde a una lengua antigua y noble que ha sido consagrado al servicio de Dios¹⁶³. Creemos que las lenguas modernas occidentales son inconvenientes para su uso sacro por ser lenguas demasiado analíticas, retóricas y sentimentales. *“el uso sacral exige un idioma de carácter más sintético y más impersonal”*¹⁶⁴, es decir, el carácter del bajo latín, con sus principios de sobriedad y simplicidad, propio de la transformación y adaptación del latín imperial por la impronta y sello del cristianismo, y quizá influido por el genio germánico, queda

¹⁶¹ FUBINI, Enrico. *Música y Estética en la Época Medieval*. Navarra: Eunsa, 2007, pp. 33-34.

¹⁶² **Neumas:** (πνεῦμα, pneuma) Es la notación empleada antiguamente (siglos IX - XIII) para la escritura de la música. Sin ritmos determinados. La escritura por "espíritus" o soplos o acentos llamados en griego, está más cerca de ser una ayuda mnemotécnica, que un sistema musical propiamente dicho, puesto que los textos de neumas no podían ser descifrados si no se conocía la melodía previamente. Podríamos decir también que son los primeros intentos sistemáticos de notación musical. En la notación neumática, el tempo y el ritmo dependen del texto y no se anotan.

¹⁶³ Cfr. SCHUON, Frithjof. *Cristianismo-Islam*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2003, pp. 14-18. En nuestros días se nos quiere hacer creer que las lenguas litúrgicas están anticuadas, que deben ser reemplazadas por los idiomas profanos y modernos, porque, al parecer, el pueblo no comprende la lengua litúrgica y por consiguiente no la quiere. Lo menos que se puede pedir a los creyentes es el mínimo interés y el respecto necesario para aprender las fórmulas litúrgicas corrientes y para soportar las que no entienden; una adhesión religiosa que pone condiciones de vulgarización, de facilidad excesiva y por lo tanto de banalidad, carece de todos modos de valor alguno.

¹⁶⁴ *Ibíd.*, p. 16.

estabilizado y adecuado a las necesidades expresivas de la liturgia occidental. Lamentablemente la lengua sagrada fue otro más de los elementos que no pudieron cristalizarse y darle estabilidad, pues el latín es un aspecto inamovible de la naturaleza de la Iglesia occidental. Esta preocupación ya estaba presente en los clérigos que auspiciaron la creación de las *scholas cantorum*.

Las exigencias de la praxis musical aumentaban cada vez más y el canto de los primeros siglos, todavía confiado a la memoria de los fieles, poco a poco se iba haciendo más complejo y elaborado al tiempo que se institucionalizaba. De ahí que surgiera, primero sin demasiada fuerza pero bien pronto con mayor evidencia, la necesidad de instruir cantores y de establecer sólidos principios de interpretación a fin de que el canto litúrgico conservara sus características y no corriera el riesgo de desembocar en formas profanas¹⁶⁵.

La *schola cantorum* tiene su cuna en una comunidad monástica próxima a la basílica de San Pedro durante el s. V, en época del papa san León Magno (440-461), a la cual se le encargó el servicio de las horas canónicas. *“Esta institución prosperó con el apoyo de los papas siguientes, cuya acción estimulante ha quedado testimoniada con precisión en el Liber Pontificalis”¹⁶⁶*, si bien será Gregorio Magno (590-604) el fundador de la *Schola Cantorum* pues a él se debe la construcción de un convitorio de niños al que se les enseñaba el canto eclesiástico, que con el tiempo se convirtió en una verdadera escuela de canto para quienes iniciaban una carrera eclesiástica. Si bien es cierto que al desarrollarse la *schola*, dejó de implicarse la comunidad en la activa participación en el canto como ocurría antes. *“Pero todavía la schola no era un elemento extraño y profano en el conjunto del culto, sino, al contrario, el lazo de unión entre el altar y el pueblo”¹⁶⁷*. La arqueología cristiana medieval ha posibilitado establecer con toda certeza la posición de la *schola* en el centro de la nave, en la parte más próxima al cancel [FIG. 60]. *“En los ritos orientales, por la generalización del canto a dos coros, se previenen dos lugares un poco elevados delante de la nave para el coro a la derecha y el coro de la izquierda. Los dos coros se conservan, en principio, en el rito bizantino. En otras partes los lugares existen, pero los cantores forman frecuentemente un solo coro; entre los sirios se agrupan en torno a un atril”¹⁶⁸.*

¹⁶⁵ Op. Cit. FUBINI, Enrico. p. 34.

¹⁶⁶ PLAZAOLA S.J., Juan. **Arte Sacro actual**. Madrid: BAC, 2006, p. 150.

¹⁶⁷ JUNGSMANN, Josef Andreas. **El Sacrificio de la Misa**. Madrid: BAC, 1963, p. 112.

¹⁶⁸ GÉLINEAU, Joseph. **“La nef et son organization”**. En **La Maison-Dieu** nº63. París: Du Cerf, 1960, p. 77, citado por Op. Cit. PLAZAOLA, Juan, p. 150.

En tanto, el canto gregoriano o canto llano fue el que predominó en el Occidente medieval por haber sido también Gregorio Magno quien reunió el corpus de melodías en el *Antiphonarium*¹⁶⁹. *“La composición musical monódica muestra precisamente la importancia primordial de la puntuación, de la acentuación de la palabra y del respeto por la organización sintáctica de la frase”*¹⁷⁰. Si bien Gregorio Magno no creó ni utilizó ninguna de las melodías que hoy llamamos gregorianas, lo cierto es que durante el s. VII y VIII coexistieron junto al repertorio romano antiguo algunos repertorios litúrgicos locales de las Galias y del sur de Italia. De este modo, el nacimiento del canto gregoriano hacia el s. VIII se explica en parte por el atractivo modelo romano para el renacimiento carolingio, pero más importante aún, por estar en función de sus consideraciones políticas. *“La revisión de la liturgia galicana en beneficio de la adopción del rito romano y de su ordo parece pues, en un primer momento, un gesto sagaz de vasallaje y la materialización de la legitimidad política de Pipino mediante la unción pontificia, pero también un medio para otorgar a las prácticas litúrgicas una unidad y una homogeneidad de las que carecía el rito galicano, poniendo así fin a la anarquía del culto”*¹⁷¹. Carlomagno continuará la obra de su padre a través de numerosos textos legislativos como admoniciones, edictos y participación en debates teológicos. *“Así es como nace el canto gregoriano, romano en su estructura litúrgica e híbrido en su música por la mezcla de las dos tradiciones galicana y romana. Progresivamente se va imponiendo en Occidente, al suplantar los diversos ritos a excepción del canto de Milán”*¹⁷². Un cuadro comparativo de los diversos ritos con respecto a la misa antes de la uniformidad del ceremonial, quedaría así:

¹⁶⁹ El **antifonario** (del latín antiphonarium, antiphonarius, antiphonarius liber, antiphonale y éste del griego 'antíphonon, antiphon, antiphone, anthem) era el libro litúrgico de los ritos latinos de la Iglesia católica que recoge las antifonas de todo el año, dispuestas según el orden del calendario, entre las que se intercalaban oportunamente las de las solemnidades y fiestas. En apéndice se unían los cantos de comunes de santos y de solemnidades votivas y las colecciones para la celebración de los domingos de cotidiano. La antifona es un breve pasaje, tomado por lo común de la Sagrada Escritura, que se canta o reza antes y después de los salmos y de los cánticos en las horas canónicas y guarda relación con el oficio propio del día. A partir de Luis el Piadoso (814-840), pasó a formar parte de los libros reglamentarios de los sacerdotes católicos y más tarde, identificará al libro que contiene los cantos del coro, sinónimo de gradual.

La antifona surge porque los apóstoles cuidaron de mantener el carácter religioso de los cantos. De su intención permanente nació la antifona, frase musical que precede y termina el salmo y que atrae la atención de los fieles sobre las palabras donde se expresa la idea religiosa del sacrificio. La invención de la antifona respondía sin duda, al peligro que, para la Iglesia de los siglos III y IV, representaba la victoria: la música corría el riesgo de convertirse en gozo sensual. Ver DUFOURCQ, Norbert. **Breve Historia de la Música**. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995 pp. 18-19.

¹⁷⁰ CULLIN, Olivier. **Breve historia de la música de la Edad Media**. Barcelona: Paidós Ibérica, 2005, p. 105.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 106

¹⁷² *Ibid.*, p. 107

Gregoriano	Galicano	Mozárabe	Ambrosiano
Introito	Antífona ad praelengendum	Praelengendum	Ingressa
Kyrie	(Gloria)		Gloria Kyrie
Gloria	Trisagion Kyrie	Trisagion	
	Benedictiones	Benedictiones	
	Lectura de Iso profetas Hymnus trium puerorum Benedictio/ Sanctus	Lectura de los Profetas Psallendum/Versus/ Threnos (lamentaciones) Preces	Lectura de los Profetas Psalmellus
Epístola	Epístola	Epístola	
Gradual	Responsorium	Laudes (= Aleluya)	
Aleluya + secuencia (eventualmente)	Antífona ante Evangelium		Aleluya Cantus
Evangelio	Evangelio Laudes	Evangelio	Evangelio Post Evangelium
Credo	Preces		Symbolum
Ofertorio	Sonus	Sacrificium	Ofertorio
Sanctus	Laudes cum Aleluya Sanctus		Sanctus
Agnus Dei	Confractorium	Antifona ad pacem Antifona ad confractionem Antifona ad accedentes	Confractorium
Comunión	Trecanum		Transitorium
Ite missa est	benedicamus		

CUADRO 7. Comparación de los diversos ritos previo a la unificación del rito Romano.
La pluralidad de ritos litúrgicos con sus repertorios musicales adyacentes serán uniformados por el rito romano, suplantado por el gregoriano en el s. XIII.

Fuente: Elaborado a partir de cuadro de CULLIN, Oliver. *Breve Historia de la Música de la Edad Media*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2005, p. 103.

Al ir adquiriendo el canto del Ordinario de la Misa un aire como el de las aclamaciones y contestaciones propias del pueblo, todos empezaron a participar en el canto. Estos textos sólo por excepción fueron ejecutados por la schola. En la época carolingia parece que, fuera del Sanctus, esas partes dejaron de recitarse por todo el pueblo. Según el Ordo Romanus I, en la misa papal de principios del siglo VIII todos los cantos, incluso el Kyrie y el Gloria, son reservados a la schola, probablemente el pueblo solo respondía amen y cum spiritu tuo. Al finalizar ese siglo, Carlomagno ordenará que el pueblo cante el Gloria y el Sanctus¹⁷³.

Podemos observar que con el renacimiento carolingio, después del s. VIII, se puso en evidencia el problema de la educación musical en la esfera del nuevo programa imperial. Carlomagno solicita el inmediato envío a Metz de expertos cantores que impartieran una conveniente instrucción musical de los cantores de la comarca, que pudieran garantizar la adecuada ejecución de los cantos litúrgicos. Se puede apreciar entonces que había ocurrido una pérdida progresiva de una praxis musical que asegurara una nítida continuidad de la integridad del canto litúrgico.

En Occidente el canto de los salmos fue evolucionando hasta llegar a una altura y a una pureza nueva, que constituyen un criterio permanente para la música sacra, es decir, para la música que acompaña las celebraciones litúrgicas de la Iglesia. En la tardía Edad Media se desarrolla la polifonía y los instrumentos vuelven a formar parte de la liturgia, y con todo derecho, puesto que la Iglesia, como ya hemos visto, no sólo es continuación de la sinagoga, sino que abraza también la realidad representada por el templo, desde la perspectiva de la Pascua de Cristo¹⁷⁴.

En los siglos XII y XIII estos cantos serán interpretados por los clérigos presentes en el presbiterio. Con el tiempo, un grupo de estos canónicos serán los encargados de ensayar y dirigir el canto, que con el tiempo derivarán en los primeros atisbos de canto polifónico. El programa de reforma litúrgica iniciada con el Papa Gregorio VII desde el año 1073, seguido después por el Papa Inocencio III (1198-1216) promueve, o mejor dicho, refrenda con su autoridad una reordenación del oficio canónico adaptado a las nuevas exigencias de los tiempos¹⁷⁵. Importante fue la reforma de los libros litúrgicos, iniciada antes, culminó en el siglo XIII con la formación del *misal completo*, que desplazó a los antiguos *sacramentarios*, *leccionarios*, *evangelarios*, *libros del oficio*, *dípticos*, *calendarios*, *martirologios*, *antifonarios* y *ordines*. Junto al *misal*, también estaban el

¹⁷³ Op. Cit. PLAZAOLA, Juan, p. 150.

¹⁷⁴ Op. Cit., RATZINGER, Joseph. P. 186.

¹⁷⁵ Cfr. RIGHETTI, Mario. *Historia de la Liturgia*. Madrid: BAC, 1955. Vol. II p. 162.

pontifical, el *ritual* y el *breviario*¹⁷⁶. Ya podemos observar una tendencia hacia la simplificación litúrgica en cuanto a los textos. Por regla general, desde mediados del siglo XIII, se prescribe que el celebrante y los ministros en la misa cantada recen el *Introito*, el *Gloria*, el *Credo*, el *Sanctus* y el *Agnus Dei*¹⁷⁷. Es muy relevante el uso de la música en la liturgia, el canto llano, monódico o gregoriano, que ya había aparecido en el siglo VIII, va a sustituir en el siglo XIII al repertorio romano, pero se perfecciona los modos rítmicos, con la *Música mensurabilis*. El órgano había sido introducido en Chartres el siglo XI – aunque quizás los priemros daten del siglo IX-, pero en el siglo XIII se presenta como *Magnus liber organi* y como *Organum purum*, sin canto, además de aparecer en esta época el nuevo canto *Perotinus*, es decir el coro polifónico, a tres y cuatro voces. También se introduce el canto femenino, lo cual constituye una auténtica novedad en el espacio catedralicio, pues el canto femenino sólo se daba en los conventos y espacios de clausura. Este canto iba a tener una precisa correspondencia con la arquitectura gótica, pues la polifonía daba la sensación de que la música se desmaterializaba y se tornaba diáfana, y sus límites eran imprecisos, presentando una forma continua, ascendente y descendente simultáneamente, que llenaba de música todo el espacio gótico y le confería gran profundidad¹⁷⁸.

Por razón de esta «especialización» exigida por la polifonía incipiente, el grupo de cantores se fue separando del resto del clero y admitiendo seglares. Esta independencia se manifestó incluso en el lugar que ocupaban. En la época carolingia, cuando el obispo se colocó a la derecha del altar, los cantores se situaron enfrente de él. En plena Edad Media se les ve también en los «jubés» o «coros» erigidos en medio de las iglesias, entre la nave y el santuario. Cuando en el Renacimiento éstos fueron suprimidos, subieron a las tribunas laterales que dominaban el presbiterio, para acabar, en la última época, retirándose a una tribuna sobre la entrada principal del templo, donde hemos visto el «coro» hasta nuestros días¹⁷⁹.

Por lo visto, la posición del coro o *shola cantorum*, ha tenido probablemente la mayor cantidad de reubicaciones y variaciones en su composición, dentro de la estructura litúrgica al interior del templo. Lo que nos demuestra que si bien el canto y la música litúrgica han sido uno de los componentes esenciales del rito eucarístico y del rezo de la liturgia de las horas, pues ese grupo de la comunidad ejerce una función específica de la

¹⁷⁶ Cfr. Ibíd. Vol. I, p. 172.

¹⁷⁷ Cfr. SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*. Madrid: Encuentro, 1994, p. 349.

¹⁷⁸ Ver Op. Cit., CULLIN, Olivier. pp. 99-129.

¹⁷⁹ Op. Cit. PLAZAOLA, Juan, p. 151.

oración litúrgica, su posición no ha dejado de ser conflictiva y a dividido a los teólogos, liturgistas e historiadores del arte, en cuanto a su lugar correcto dentro de la sagrada liturgia del templo cristiano, lo cual no deja de ser gravitante para nuestra tesis.

En los siglos XII y XIII, obras nuevas, cuyos autores conocemos a veces, vinieron a acrecentar el repertorio de las scolae. Si Wipo compuso en el siglo XI el Victimae paschali, Adam de Saint-Victor escribió la prosa de San Dionisio (siglo XIII); Th. De Celano, el Dies irae (?); Santo Tomás de Aquino, el Lauda Sion (siglo XIII). Desde esta época gloriosa comienza, sin embargo, los primeros signos de decadencia: el canto gregoriano, poco a poco, empieza a corromperse en contacto con la música profana.

El canto experimentó graves daños a causa del pentagrama, que acarrió la alteración o la desaparición de ciertos adornos.

En contacto con una nueva forma de música, la que se llama acompañada, y también en contacto con la polifonía, el canto gregoriano perdió frescura y su flexibilidad después del siglo XIII. La tradición oral se deformó; no se supieron interpretar los manuscritos más antiguos, aquellos que representan la verdad¹⁸⁰.

Así, en la tardía Edad Media con el desarrollo de la polifonía y con la nueva incorporación de los instrumentos musicales en la liturgia, también va a aparecer la libertad artística, donde se van a acoplar la música sagrada con la música profana, donde progresivamente el texto de la misa queda subordinado a un tema musical, a una melodía; de modo que no se podía distinguir fácilmente entre una canción popular y una canción religiosa, por ser éstas últimas también de melodías muy contagiosas. El trabajo del músico derivaba más en un entrenamiento para la espontaneidad que en una búsqueda humilde y sabia de la perfección de la forma y expresión musical, en estrecha subordinación de las plegarias del texto litúrgico al cual debía sujetarse. En esa relación podía expresar los prototipos sagrados, de inspiración celestial y colectiva a la vez. En ello radicaba la garantía de su valor espiritual, pues su trabajo reproducía, antes que nada, el del alma que se transforma en virtud de un modelo divino y transmitía un valor espiritual y cualidades cósmicas al estar entreverada con la liturgia. En esta disolución se podía vislumbrar aquí el origen de un arte deliberadamente individualista y basado en el prejuicio del genio, que comienza a objetivar el hecho individual por sobre la exteriorización de ideas trascendentes y virtudes profundas.

Es evidente que las perspectivas abiertas por la creatividad artística y los motivos profanos traían consigo, inevitablemente, un peligro: la música no surge ya de la

¹⁸⁰ DUFOURCQ, Norbert. **Breve Historia de la Música**. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 21.

oración. Más bien se desliga de la liturgia, es más, apoyándose en la pretendida autonomía de lo artístico, se convierte en un fin en sí mismo, o abre las puertas a otras experiencias o sensaciones completamente distintas. Todo ello acaba por desposeer a la liturgia de su verdadera esencia. En este punto, el Concilio de Trento intervino en la controversia cultural entonces vigente, y restableció la norma según la cual en la música litúrgica era prioritario el dominio de la palabra¹⁸¹.

Una cosa más habría que decir sobre la inteligibilidad del canto: del peligro del predominio de la dimensión subjetiva y la pasión que ella misma suscita, no estuvo exento la época del Renacimiento y del Barroco, y si bien en algunas obras esos elementos están contenidos por el orden del universo musical, que es reflejo del orden de la creación divina, también la amenazan la irrupción del virtuosismo, que es la expresión propia de la vanidad producto de la habilidad, pues al situarse en primer plano, deja de estar al servicio de la Unidad, que es de por sí, indisoluble y absoluta.

En Europa, la ahora despreciada doctrina de la necesaria inteligibilidad reaparece en una fecha relativamente tardía en relación con la música. No sólo sostuvo Josquin des Près, en el siglo XV, que la música, además de sonar bien, debe también significar algo, sino que, en el siglo XVI, el conflicto entre canto llano y el contrapunto se centró en esa misma cuestión. La Iglesia exigía que las palabras de la misa fueran «claramente distinguibles a través de la red del contrapunto que bordaba el canto llano». Se conserva el recuerdo de un obispo de Ruremonde, «quien afirma que, después de haber escuchado con la máxima atención, no pudo distinguir una sola palabra cantada por el coro»¹⁸². La música cifrada sólo aseguró su situación cuando los papas y el concilio de Trento se convencieron, por la obra de Palestrina, de que las nuevas y más intrincadas formas musicales no eran, en realidad, incompatibles con la lucidez¹⁸³.

Por tanto, aquí se desprenden dos consideraciones sustantivas para el arte sagrado, lo primero tiene que ver con el carácter netamente funcional de este arte y en segundo lugar con el aspecto de su inteligibilidad, lo que da por hecho es que cualquier obra de arte sagrado cristiano siempre constituye un medio y nunca un fin en sí misma. “Así, la música litúrgica se ha de distinguir claramente de la música religiosa en general, igual que ocurre con el arte figurativo, cuyos criterios litúrgicos han de ser distintos a los del arte religioso en general. El arte en la liturgia tiene una responsabilidad muy específica y, precisamente

¹⁸¹ Op. Cit., RATZINGER, Joseph, p. 186.

¹⁸² PYNE, Zoe Kendrick. *Giovanni Pierluigi di Palestrina: His Life and Times*. London: Bodley Head, 1922, pp.31 -48 (Nota del autor citado)

¹⁸³ Op. Cit., COOMARASWAMY, Ananda, pp. 129-130

*por esto, se convierte en el motor de la cultura que, en último extremo, se debe también al culto*¹⁸⁴.

Veamos, después de esta breve evolución histórica y conformación de la música en la liturgia cristiana los fundamentos internos que debe tener la música sacra cristiana. Para ello dialogaremos con lo expuesto por el papa Benedicto XVI, donde la música se define en su calidad de sacra por su relación con el *Logos*¹⁸⁵ en un triple sentido:

1. *Por que remite a los momentos de la actuación de Dios atestiguados por la Biblia y presente en el culto:* Una actuación que sigue en la historia de la Iglesia, pero que tiene su centro inmutable en la Pascua de Jesucristo en su cruz, resurrección y ascensión-. En la música litúrgica, basada en la fe bíblica existe, en gran parte, una clara supremacía de la palabra, que actúa como una forma más elevada de predicación. Dado que, incluso después de la resurrección, la cruz no es en absoluto un acontecimiento del pasado, este amor se caracteriza siempre por el dolor ante el ocultamiento de Dios, por el grito que surge desde lo profundo de la necesidad -*Kyrie eleison*¹⁸⁶- por la esperanza y la oración. La referencia al Logos

¹⁸⁴ Op. Cit., RATZINGER, Joseph, p. 187.

¹⁸⁵ **Logos:** el término tiene tres acepciones: Verbo, Palabra y Razón. En consecuencia, el concepto de *Logos* es mucho más amplio que el del Verbo y explica mejor la sorprendente identificación joánica de Verbo y Divinidad. El logos es lo que hace al Dios cristiano no sólo dinámico y abierto, sino que comprensible a los hombres. Desde la enunciación de san Juan, el Cristianismo hubo de renunciar a ser una religión esotérica, cerrada, únicamente mistérica, que era accesible a través de las palabras de los profetas y de la observancia estricta de la Ley, como la religión judía. El *Logos*, introdujo en la revelación un elemento racional que hasta entonces era exclusivo del hombre, según la vieja concepción de los helenos. El *Logos* entonces, sería la cualidad que permite la comprensión, la intelección y el ordenamiento de la mente. Mediante la aplicación del *logos* humano al *Logos* divino va a surgir la posibilidad de conocer a Dios racionalmente. Si no existiese la comunicación del Logos, no sería posible la especulación racional sobre Dios; en otras palabras, la teología no existiría. Afortunadamente para Occidente, el maridaje de Fe y Razón que emerge del concepto de Logos compartido entre creador y creatura hizo posible la continuación de la gran aventura metafísica que provenía de la antigüedad, a través de los llamados Padres de la Iglesia, todo lo cual ha sido una de las características más señeras de nuestra cultura y uno de sus más legítimos motivos de orgullo. Todo el esfuerzo intelectual de nuestra cultura encuentra sus orígenes en la aplicación del *logos* al *Logos*. Ver RETAMAL FAVERAU, Julio. *Y después de Occidente ¿qué?* Santiago de Chile: Andrés Bello, 2004, pp. 71-72.

¹⁸⁶ **Kyrie eleison:** Kyrie es el caso vocativo del sustantivo griego κύριος (kyrios: «señor») y significa «¡Oh Señor!». Eleison, en griego ἐλέησον, es imperativo aoristo del verbo ἐλεέω «compadecerse». Transliterado al latín, es el nombre común de una importante oración de la liturgia cristiana, también denominada Kyrie eleison («Señor, ten piedad»). Kyrie Eleison es una expresión muy antigua, utilizada constantemente en todas las liturgias cristianas. Flavio Arriano la cita en el siglo II: «Invocando a Dios decimos Kyrie Eleison» (Diatribae Epicteti, II, 7). El Kyrie Eleison es uno de los cantos más antiguos del canto gregoriano (esto se deduce por su texto en griego). Tiene una estructura de triple exclamación: a. Kyrie eleison. b. Christe eleison. a. Kyrie eleison. Forma parte del ordinario o común de la misa, que es la parte invariable, es decir que sus cantos son iguales en cualquier época del año, al contrario que el propio, que es el que contiene los

significa, ante todo, la correspondencia y subordinación a la palabra. De aquí se deriva en la liturgia, el predominio del canto sobre la música instrumental. Así se deduce que los textos bíblicos y litúrgicos sean las palabras determinantes, que son los que deben marcar los criterios y pautas que deben orientar la música litúrgica.

2. *La oración, en general, y el canto, en particular, es un don del Espíritu, que es el amor, que obra el amor en nosotros y que nos incita a cantar:* Cristo es la palabra que crea y sostiene la vida. Se superan las palabras, pero no la Palabra, el Logos. Esta forma más profunda es la segunda forma de referencia al Logos de la música litúrgica. Hay una sobriedad última, una racionalidad más profunda, que se contrapone a la caída en lo irracional y en la desmesura. La liturgia cristiana no está abierta a cualquier tipo de música. Exige un criterio, y ese criterio es el Logos. El espíritu Santo es quien nos conduce al Logos, a una música que está bajo el signo del *sursum corda*, de ese elevar el corazón. La integración del hombre hacia lo alto y no la disolución en la ebriedad sin sentido, o la mera sensualidad, es el criterio de una música conforme al Logos, la forma de la *logike latreia* –la adoración conforme a la razón, al Logos-.
3. *La Palabra que se hizo carne en Cristo –el Logos-encuentra su reflejo en el cosmos:* El Logos no sólo es una fuerza creadora de sentido para el individuo o para la historia, sino que es el sentido creador del que procede el todo, el universo, y que encuentra su reflejo en el universo. Por eso, la palabra nos saca del aislamiento individual para introducirnos en la comunión de los santos que abarca todos los tiempos y todos los lugares. Así la liturgia cristiana es siempre liturgia cósmica. De hecho, el prefacio, la primera parte de la plegaria eucarística, concluye habitualmente con la afirmación de que nosotros cantamos junto con los querubines y serafines, con todos los coros celestiales: «*Sanctus, Sanctus, Sanctus*». Nosotros, al celebrar la Santa Misa, nos incorporamos a esta liturgia que siempre nos precede. Nuestro canto es participación del canto y la oración de la gran liturgia que abarca toda la creación¹⁸⁷.

cantos que cambian según las estaciones del año o de las festividades. También conocido en letanía de los santos.

¹⁸⁷ Cfr. *Op. Cit.* RATZINGER, Joseph, pp. 189-192

Detengámonos pues un poco, en la relación que establece el cosmos y la música sacra de la liturgia cristiana. La relación queda establecida por san Agustín al tomar los elementos de la antigüedad clásica, en especial, la música de las esferas y la estructura matemática del cosmos de Pitágoras¹⁸⁸, que para éste, era idéntica a la esencia misma de lo bello. Por tanto la belleza surgía de un orden interior que era racional, una belleza que no sólo era visual, sino también musical¹⁸⁹.

Las órbitas son, por así decirlo, las melodías, los órdenes numéricos son el ritmo y las relaciones entre las distintas órbitas es la armonía. La música elaborada por el hombre debe ser escucha de la música interior del universo y sus leyes, enraizada en el «canto fraterno» de las «esferas fraternas». La belleza de la música reside en su correspondencia con las leyes rítmicas y armónicas del universo. La música humana es tanto más «bella» cuanto más se adapte a las leyes musicales del universo¹⁹⁰.

San Agustín incorporó a sus pensamientos estas teorías, sintetizándola con la fe cristiana. El hecho de que este orden matemático que regía el universo fuese considerado por los antiguos como una manifestación de una causa con inteligencia, permitió armonizarlo perfectamente con las creencias de la fe. Así la música de las divinidades astrales pasaron a convertirse en la música del coro de ángeles, pero agregándose una elaboración propiamente cristiana, cual es la fe trinitaria, expresada en la fe en el Padre, el Logos y en el *Pneuma*, es decir, el Espíritu creador:

La matemática procede del Logos en el que están contenidos, por así decir, todos los arquetipos del orden cósmico, que él infunde en la materia gracias al Espíritu. En virtud de su función creadora, al Logos se ha llamado Ars Dei –arte de Dios (¡Ars = Techne!). El Logos mismo es el gran artista, en el que están presentes, en su forma originaria, todas las obras de arte –la belleza del universo-. Participar en el canto del universo significa, por lo tanto, pisar por las huellas del Logos y

¹⁸⁸ **Pitágoras de Samos** (580-497 a.C.) concibió una armonía cósmica –la música de las esferas celestes- fundada en puras relaciones numéricas. Llegó a descubrir relaciones entre aritmética y geometría, y postular relaciones entre las formas geométricas y los 4 elementos. Y, puesto que todo cambio y toda relación se hace según un número o una fórmula numérica, que se mantiene siempre igual a sí mismo, incorruptible, eterno, la conclusión parecía natural: el número es el principio –*arjé*- inteligible de todas las cosas sensibles. Ver GIANNINI, Humberto. *Breve Historia de la Filosofía*. Santiago de Chile: Universitaria, 1987, pp. 26-27.

¹⁸⁹ La concepción moderna de las ciencias, como Kepler, Newton o Galileo sostenían también este punto de vista. Este último afirmaba que la estructura del universo está escrito en lenguaje matemático. "*La filosofía -decía Galileo (Il Saggiatore, 1623).- está escrita en ese grandísimo libro que continuamente está abierto ante nuestros ojos (a saber, el universo), pero no puede entenderse si antes no se procura entender su lenguaje y conocer los caracteres en que está escrito. Este libro está escrito en lenguaje matemático, y sus caracteres son triángulos, círculos, ...*". G.W. Goethe vuelve a vincularse a esta idea al exponer la idea del certamen coral de las esferas fraternas.

¹⁹⁰ Op. cit. RATZINGER, Joseph, p. 193

seguirlo. Todo arte humano, si es verdadero, es aproximación al «artista» por excelencia, Cristo, al Espíritu creador. La idea de la música cósmica, de acompañar a los ángeles en su canto, desemboca, una vez más, en la referencia del arte al Logos, pero de forma ampliada y profundizada respecto a su componente cósmico que, a su vez, dota al arte en la liturgia tanto de la medida como de la amplitud: la «creatividad» meramente subjetiva jamás podría abarcar una amplitud comparable a la que tiene el cosmos y su mensaje de belleza. Adaptarse a su medida no significa, por tanto, disminuir su libertad, sino ampliar su horizonte¹⁹¹.

Si bien este horizonte de la interpretación cósmica de la música sacra mantuvo una persistencia al entrar Occidente en la Modernidad, ya a comienzos del s. XIX toma distancia, pues al hombre de aquella época le parece que el pensamiento metafísico ya está superado, recibiendo influencias de la música secular y convirtiéndose el canto litúrgico de la misa en un canto espectáculo, que realizaba música como testimonio de la pura subjetividad o expresión de la pura voluntad¹⁹². Pero la música litúrgica es imagen del carácter cósmico, que se fundamenta en la referencia ineluctable al Logos, propio de todo culto auténticamente cristiano. Así este testimonio cósmico expresado en el canto litúrgico del culto cristiano queda formulado y robustecido en el Medioevo en el Cristo-Sol, pues Él es el «Señor del Tiempo», el *Chronocrator*, y sólo Él gobierna su curso. Este es el fundamento cósmico y la justificación de la liturgia solar, que va siguiendo los distintos ciclos del tiempo medidos por el curso del astro. Así la liturgia de las «Horas» del oficio divino –como su nombre lo indica- está medida según el recorrido que va haciendo el sol; así, según esto, las diferentes «horas» del Oficio son significativas:

A Maitines se canta: «Se acerca el día; que desaparezcan las obras de tinieblas», y en tiempo pascual: «La claridad de la aurora naciente nos convoca al templo del Señor; ella exige nuevas acciones de gracias por el don precioso que Dios nos hace de Su luz. Cada día la luz hace renacer para nosotros las riquezas de la naturaleza, cuya belleza eleva nuestros espíritus al conocimiento de las grandezas invisibles de la Divinidad.» y a lo largo de todo el año, los Laudes se cierran, en el

¹⁹¹ *Ibíd.*, pp. 194-195.

¹⁹² Hegel intentó interpretar la música exclusivamente como expresión del sujeto y la subjetividad. Pero, mientras que en su obra sigue reinando la idea fundamental de la razón como punto de partida y meta del todo, en la obra de Schopenhauer se da un verdadero cambio de postura, que iba a tener grandes consecuencias para la evolución posterior. El mundo, en su fundamento, ya no es razón, sino «voluntad e imaginación». La voluntad precede a la razón. Y la música es la expresión más original de la existencia humana, es la expresión pura que precede a la razón, expresión de la voluntad que crea el mundo. Por ello, la música no debe estar sometida a la palabra y sólo en casos excepcionales debe ligarse a ella. Puesto que es solamente voluntad, es más original que la razón, nos conduce antes que ella, es la verdadera causa primera de lo real. Ver *Ibíd.*, p. 195

momento en que el sol aparece por el presbiterio oriental de la iglesia, con el cántico de Zacarías, que proclama la «obra de misericordia de nuestro Dios, que nos trae de Lo alto la visita del sol naciente, para iluminar a los que habitan en las tinieblas y las sombras de la muerte...» El sol ya salido, es entonces el himno de la Prima: «La luz brillante del sol nos invita a ofrecer a Dios fervientes plegarias.» A Tercia, el fuego solar que asciende es el Espíritu divino. Llegado al cénit, abrasa al mundo; es la hora de Sexta: «El sol, ahora en todos su esplendor, llena la tierra con la más viva luz...oh Jesús, que eres el Sol de Justicia y el auténtico sol del mundo, haz que el fuego de Tu Amor, creciendo cada vez más en nosotros, se eleve hasta la perfección de la caridad.» Aquí se detiene la fase ascendente del día; entonces el astro inicia el descenso. Llega Nona: «El sol en su declinar anuncia la noche próxima...Así es como nuestra vida se acerca a su final»; luego, Vísperas, el «oficio del atardecer», y por último, Completas, que, en la noche ya caída, expresa la nostalgia de la luz: «Te ofrecemos, Señor, nuestras acciones de gracias al final de este día: nos prostramos ante Ti, Te ofrecemos nuestras humildes plegarias al comienzo de la noche...¿Cuándo veremos brillar ese día que nos prometes, ese día que no conoce de la noche?» «Oh Jesús, esplendor del Padre y auténtico Sol de Justicia, Tú que saliendo de la luz inaccesible vienes a disipar las tinieblas de nuestros espíritus, ahora que el sol nos hurta su claridad para dar paso a las tinieblas, danos un reposo tranquilo durante la noche...» (Tiempo de Cuaresma). Pero el cristiano conserva la esperanza en el corazón mismo de la noche y las sombras, pues sabe que el sol, que ha descendido del oscuro Hades, renacerá por la mañana, y la hora de Completas se termina cada día del año con el Cántico de Simeón, que sustituye, por así decirlo, al de Zacarías en los Laudes matutinos, y contiene la promesa de la vuelta del Cristo-Sol: «Ahora, Señor, ya puedes dejar ir a Tu siervo en paz...porque han visto mis ojos al Salvador que nos das...para ser la luz que iluminará a las naciones y la gloria de tu pueblo, Israel.»¹⁹³

Esta armoniosa consonancia que observamos entre la música (canto), tiempo y espacio litúrgico en el templo cristiano, nos permite concluir este epígrafe con la precisa y correcta reciprocidad y analogía de las artes del tiempo y del espacio bajo la égida de la Liturgia, y su dócil subordinación a ésta, pues las artes estaban ahí no sólo para sustentar el revestimiento litúrgico que permitía dar mayor eficacia a los ritos y favorecer su irradiación, sino que la música participaba amplificando la oración verbal, y colaborando con el simbolismo de las formas y de los actos, dándole la majestad requerida al rito; así todo el arte sagrado contribuía a que la liturgia se convirtiera en el revestimiento de lo espiritual.

¹⁹³ HANI, Jean. *El simbolismo del templo cristiano*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2000, pp. 126-127.

II. 1.7 LA ICONOGRAFÍA TRADICIONAL Y DE LAS FIESTAS LITÚRGICAS.

Ya hemos indicado que el Medioevo concibió el arte con un profundo sentido pedagógico y anagógico. Todo lo que el hombre medieval necesitaba saber, estaba registrado en las vidrieras y esculturas de las portadas de iglesias y catedrales. Por lo mismo hubo especial cuidado durante el gótico clásico de disponer formas y figuras según un sabio plan, que pudiese transmitir orgánicamente su contenido a todos los hombres, desde las mentes más ilustradas a los corazones más humildes. La catedral no debía ser sino una prefiguración del orden divino del *Logos*. Artistas y teólogos se esforzaron en que este arte sagrado diera cuenta de las verdades enseñadas por la Iglesia. Lamentablemente, lo que era un lugar común en todos los segmentos sociales de la Baja Edad Media, con la pérdida progresiva de un pensamiento simbólico penetrante, del cual estaba imbuida toda la atmósfera psíquica que rodeaba al hombre medieval, al vislumbrarse nuevas formas de pensamiento en el horizonte moderno que comenzaba a ganar terreno, comenzó una sucesiva pérdida de significación que terminó por eclipsar esta ineluctable fuente de conocimiento espiritual que fue el simbolismo, para terminar siendo reemplazada por la simple alegoría. *“Pero el sentido de esas obras profundas se oscureció. Las nuevas generaciones, que tenían ya otra concepción del mundo, no las comprendieron. Desde la segunda mitad del siglo XVI, el arte de la Edad Media se convirtió en un enigma. Y el simbolismo, que fue el alma de nuestro arte religioso, acabó por morir”*¹⁹⁴.

Esa entrañable unidad que reflejaba el arte medieval fue poco a poco olvidada. El arte fue despojado de su sentido último; no olvidemos que en esta época toda forma no es sino el vestido de un pensamiento, el reflejo de la materia guiaba a las verdades trascendentes de la fe, pero nuestra nueva orientación humanista y antropocéntrica haría emerger el genio del artista con una vitalidad desbordante orientado hacia el atractivo de posibilidades aún no agotadas debido a una nueva tendencia psíquica.

La Iglesia se ruborizó de las encantadoras leyendas que habían arrullado a la cristiandad durante tantos siglos. El concilio de Trento marca el final de las viejas tradiciones artísticas. En su Tratado de las sagradas imágenes, libro impregnado

¹⁹⁴ Op. cit., MÂLE, Emile, p. 9

*del espíritu de dicho Concilio, el teólogo Molanus demuestra que no penetra ya en el genio de las obras del pasado.*¹⁹⁵

Dejemos a Johannes Molanus (1533-1585) para otra tesis y volvamos a nuestro tema en cuestión. El lenguaje iconográfico se revela en dos programas principales: la vidriera y el programa escultórico, ambas en escolástica concordancia, al menos eso, pretendieron los teólogos y artistas del alto gótico. Para nuestros efectos no consideraremos, salvo ocasionalmente, los programas de los bajorrelieves del *jubé* - recinto ejecutado en fábrica, mármol o madera que algunas veces rodea el recinto del coro- y que era reservado al cuerpo de canónigos de modo casi exclusivo, como el caso de Chartres o París por ser posteriores al siglo XIII; y los programas de tapices o gobelinos que ornamentaban el interior de las iglesias porque ya no están en sus sitios de origen o se han perdido por la acción del tiempo¹⁹⁶. También debemos considerar que las observaciones se hacen de lo que se tiene, de lo que queda, ya que mucho de lo que no fue destruido en las guerras religiosas del siglo XVI, si lo hicieron en la revolución francesa, y de lo que poco que se salvó, lo terminaron de reducir a escombros en la primera y segunda guerra mundial. Inolvidables lecciones de libertad, cultura, «humanismo» y de la diosa «razón». Por otro lado, los cambios estilísticos operados, las transformaciones en el tiempo al estilo en boga y restauraciones más o menos idealizadas, como las de un *Viollet Le Duc*, han mermado bastante la capacidad de profundidad del análisis que se ha podido hacer. No obstante, se nos viene a la memoria alguna clase donde nos decían que en trescientos años de gótico se habían canteado en Francia más piedras que en los tres mil años del Imperio Egipcio. Con las obras supervivientes todavía somos capaces de asombrarnos ante ese impresionante genio del hombre medieval.

La vidriera, dentro de este lenguaje ocupa un papel fundamental en el *alto gótico*, según analizaremos más adelante. Por de pronto afirmaremos que esta proyecta dos sentidos: por un lado es parte sustancial en la configuración simbólica del espacio, convirtiendo el muro en una membrana, en una piel traslúcida, que deja pasar una luz transfigurada que crea una atmósfera, no luminosa como pensamos habitualmente, pero sí *numinosa* -como vimos en el primer epígrafe de este capítulo-, donde la *experiencia de*

¹⁹⁵ *Ibíd*, pp. 9-10. El texto citado por este autor es: Molanus, *De historia sanct, imagin, et picturarum*. La primera edición es de 1580. Ver la edición de Lovaina (1771), con las notas de Paquot.

¹⁹⁶ No obstante se encuentra un *jubé* muy suntuoso de los pocos que se conservan, en la catedral de Albi, y una hermosa colección de tapices del siglo XV en la catedral de Estrasburgo.

lo sagrado transcurre al recorrer aún una catedral con sus vidrieras originales, y que nos sumerge en una experiencia que rebasa al espíritu, como es el caso de Chartres¹⁹⁷. Por otro lado la vidriera también es el soporte del contenido iconográfico en estrecha comunión con el programa escultórico de las portadas de la catedral¹⁹⁸.

Habitualmente en los vitrales, cada escena o *antitypos* del nuevo Testamento está ubicado en el medallón central y rodeado de medallones más pequeños en que están ubicadas las prefiguraciones. Usualmente se sitúan de a cuatro, o de a dos en configuración radial en torno al medallón central. Esta disposición ponía en relevancia la jerarquía del Evangelio y la supeditación de los acontecimientos del Antiguo Testamento, que «*velaban*» el acontecimiento que ahora se «*revelaba*», de igual modo que los planetas giran en torno al sol. Los estudiosos estiman que las vidrieras tipológicas de Saint-Denis son las primeras expresiones de la *Concordantia Veteris et Novi Testamenti*, y que se desarrollaran conforme este programa en las catedrales de *Chartres*, *Bourges*, *Lyon*, *Le Mans* y *Tours*. En el caso de las vidrieras tipológicas de la catedral de Bourges, fueron explicadas por el padre Cahier¹⁹⁹.

Los programas iconográficos del alto gótico gozan de una unidad sorprendente, dado por la gran cohesión de la época y la estrecha colaboración entre artistas y teólogos. Para organizar las fuentes doctrinales y clásicas de la iconografía y así poder presentar en esta tesis una sistematización y clasificación de los temas iconográficos, hemos querido seguir la estructura que plantea *Vicente de Beauvais*, quien redacta la monumental obra *Speculum Majus*, publicado a mediados del siglo XIII, donde la concibe como una auténtica *Summa* que organizara toda la comprensión de la ciencia humana, y que supuso el más grande esfuerzo por alcanzar a sistematizar todo el conocimiento y la ordenación del universo que un hombre medieval pudiese soñar. Esta obra la organizó siguiendo el mismo planteamiento que siguiera Dios al crear el mundo, y la dividió en cuatro espejos: el *Speculum Naturae*, el *Speculum Scientiae*, el *Speculum Morale* y el *Speculum Historiale*.

¹⁹⁷ Ver Op. Cit. NIETO ALCALDE, Víctor.

¹⁹⁸ Ver Op. Cit. WILLIAMSON, Paul.

¹⁹⁹ CAHIER, Nouveau *Mélanges d'archéologie*. Ivoires, 1874, pp. 28-106, Op. cit. MÂLE, Emile, p. 44.

En su primer libro el llamado *Speculum Naturae*, hace un planteamiento donde se homologa a la creación de Dios²⁰⁰. Toda la naturaleza que aparece registrada en el *Speculum* es factible de observar en la mayoría de las fachadas de las catedrales de Francia, recordándonos la rica diversidad de ésta. Si para el hombre medieval el mundo es ante todo un símbolo, eso no significa que debamos ver un símbolo específico en cada elemento singular, sino a apasionados artesanos celebrando la belleza de la naturaleza pues ella los trasciende a Dios mediante un arte ingenuo, pero lleno de vitalidad y dinamismo desbordante. El mundo está para ver las enseñanzas que Dios puso en ellas, pues auscultando la naturaleza, ve allí los designios de Dios.

Los bestiarios eran un tipo de *exempla*²⁰¹, en base a narraciones de animales, a veces fantaseadas, a veces ciertas, con inserción de fábulas e historietas con el fin de cautivar al lector, que gozaron gran popularidad, hasta incluso después de la Edad Media. El objetivo era realizar una especie de lejana concordancia entre las parábolas de Cristo expresadas en el evangelio y la vida de los animales, para uso de clérigos en el *ars predicandi*, de gran efecto pedagógico, pero también para uso de los moralistas y de los literatos. Los primeros padres de la Iglesia ya recomendaban su uso, en el s. IV san Ambrosio decía “*los ejemplos persuaden más que las palabras*”. El conocimiento de los animales en los bestiarios nada comparte con las actuales ciencias naturales, pues lo que interesa es presentar al animal tal y como figura en la Creación de Dios, un mundo traspasado por el designio de lo sagrado, por lo que el animal importa en tanto alude a un significado religioso o moral²⁰², por tanto la fauna es entendida como imagen o «espejo moral» donde el hombre observando sus comportamientos podía extraer importantes lecciones que le ayudaran a entender el mundo. De hecho, *Hugo de San Víctor* (1096-1141) en el *Didascalion* (1130), pregonaba que el estudio de los animales era un medio privilegiado para comprender el pensamiento divino, pues en cada creatura el hombre podía descubrir la sabiduría de Dios que la animaba, pues todo el mundo físico está orientado a su Creador, y los animales estaban allí para descubrir la huella que Dios

²⁰⁰ BEAUVAIS, Vicente de. *Speculum Majus* 1624, 4 vols, in-fol; reimpresión de los jesuitas. Citado por MÂLE, Emile, Op. cit., p. 50.

²⁰¹ Los *exempla* eran narraciones o fábulas medievales que imitaban las parábolas de Cristo con fin catequético. Los clérigos del siglo XII basaban comúnmente sus pláticas en estas obras. Probablemente el *Physiologus* fuera el *exempla* más relevante del Medioevo. Ver *El fisiólogo: Bestiario medieval*. Barcelona: Obelisco, 2000. También Cfr. SEBASTIÁN, Santiago, p. 252.

²⁰² Aconsejamos ver un bestiario, que es una obra bellísima y monumental, de CHARBONNEAU-LASSAY, Louis. *El bestiario de Cristo*. Barcelona: José J. de Olañeta, 1997, 2 vol. Y también ver a MALAXECHEVERRÍA, Ignacio. *Bestiario Medieval*. Madrid: Siruela. 1999 además del .

había dejado impresa en la naturaleza²⁰³. Así la belleza de la Creación se convertía en camino hacia la verdad para el que sabía contemplarla. “*Por tanto, hemos de considerar que la plástica medieval, tan cargada de representaciones animales y monstruosas vio en las mismas un medio a través del cual el hombre puede obtener conocimiento de sí mismo que ilumine su comportamiento y lo ejemplifique*”²⁰⁴. Así los bestiarios gozaron de mucha reputación durante toda la Edad Media. Tan así es, que *El Physiologus*²⁰⁵ gozaba de tanto conocimiento y prestigio como la Biblia, obra anónima que fue muy popular en el siglo XIII, que contenía una especie de manual de fauna simbólica, y que con el tiempo se le fueron agregando descripciones de plantas y piedras, hasta constituir tres partes bien definidas: *bestiarium*, *herbarium* y *lapidarium*²⁰⁶. Lo relevante es que estos bestiarios tenían como principal objetivo establecer *hierofanías*, es decir, mediante animales generar imágenes simbólicas por medio de las cuales se revelaban realidades sagradas, entendiendo que Dios se manifestaba a través de lo creado

Es importante decir, además, que el simbolismo asociado a un animal puede ser ambivalente e incluso contraria en algunos casos, todo iba a depender del contexto en que este animal se iba a situar. Gazdaru²⁰⁷ ofrece una evolución de los bestiarios a través del tiempo:

1. *Un alegorismo de tipo místico y religioso*. Donde el animal es un pretexto para establecer estas alegorías místicas y religiosas.
2. *Un simbolismo moral para uso de los clérigos*. Aquí el animal se convierte en un «*exempla*» que permite, analizando su comportamiento natural, establecer un claro simbolismo moral.

²⁰³ Ver SAINT VICTOR, Hugh of. *The Didascalicon: A Medieval guide to the arts*. Trad. del latín Jerome Taylor. New York: Columbia University Press, 1991; pp. 51 y ss. También cfr. DAVY, Marie-Madeleine. *Iniciación a la simbología románica*. Madrid: Akal, 2007; pp. 148-149.

²⁰⁴ Urdanpilleta, Karmele. “*La Enciclopedia emblemática: La Cultura del Mar*” en ITSASOA. *El mar de Euskalerría. La Naturaleza, el hombre y su Historia*. Lasarte-Oria. ETOR-OSTOA S.L. 2010; p. 12.

²⁰⁵ Ver Op. Cit. *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*. El *Physiologus*: Es el precedente de toda esta literatura sobre animales denominados «*Bestiarius*», y se cree que fue escrita entre el s. II y el s. V d.C., siendo atribuida a san Epifanio, san Basilio, san Juan Crisóstomo o san Jerónimo. Lo cierto es que este texto, probablemente escrito en Alejandría, gozó de gran popularidad entre los intelectuales hasta bien entrado el s. XVI. Ver GUGLIELMI, Nilda. *Notas al Physiologus*. Buenos Aires: Universitaria, 1971. Ver también SEBASTIÁN, Santiago. *El Fisiólogo atribuido a san Epifanio*, seguido de *El Bestiario Toscano*. Col. Investigación y Crítica. Madrid: Tuero, 1986. Comenta la edición latina e ilustrada de Ponce de León que estableciera en el s. XVI.

²⁰⁶ WELLMANN, M. *El Fisiólogo. Bestiario medieval*. B. Aires, 1971. Citado por SEBASTIÁN, S., p. 250.

²⁰⁷ Ver GAZDARU, Demetrio. “*Vestigios de bestiarios medievales en las literaturas hispánicas e iberoamericanas*” en *Romanistische Jahrbuch*, vol. XXII, 1971, p. 260.

3. Un traspaso a la lírica amorosa a través de los poetas cultos y populares²⁰⁸.

Estas facultades que presentaba la fauna, permitió que los animales fueran usados como un fácil recurso para la *parenésis* cristiana²⁰⁹ utilizada por los clérigos, que disponían a su haber de toda clase de animales en sus templos; y a pesar de la fama que gozaron en su tiempo los bestiarios, su influencia dentro de las catedrales, según nos ha demostrado *Mâle*, fue reducida y limitada a unos pocos animales: podemos ver en varios programas el águila, el león, el toro, el basilisco, la serpiente, el pelícano, el áspid, la abeja, los peces, el fénix y el unicornio, que tendrían asociaciones simbólicas relevantes. El resto de los animales, según este autor no tendría un simbolismo más allá de ser un elogio a la creación de Dios²¹⁰ [FIG. 90]. Después retomaremos este tema.

El resto de los animales, incluidas las fantásticas gárgolas, probablemente no tendrían un simbolismo más misterioso que el que queramos ver, sino que sean una expresión de ingenio, creatividad y alegría, como dice *Mâle* “*la risa, los desvaríos de una imaginación brillante no estuvieron condenados jamás, como lo prueban la fiesta de los locos y la fiesta del asno*”²¹¹. La fe profunda y sincera dio a estos tiempos pródigos la serenidad de la niñez.

*Para los teólogos medievales la naturaleza era un símbolo y los seres vivientes expresaban pensamientos de Dios. A veces impusieron su concepción del mundo a los artistas e hicieron ejecutar ante su vista un pequeño número de obras dogmáticas, en las que cada animal tiene el valor de un signo. Pero tales obras son raras. La mayoría de las veces los escultores adornaron a su gusto la iglesia con animales y plantas. Escogieron esas formas como meros artistas, pero con la idea confusa de que la catedral es un compendio del mundo y de que todas las criaturas pueden entrar en ella.*²¹²

²⁰⁸ Op. Cit. SEBASTIÁN, Santiago, p. 253.

²⁰⁹ **Kerigma, Catequesis, Parénesis:** Estos tres términos designan las formas y las etapas de un mismo proceso de evangelización, en uso desde el comienzo de la Iglesia. **Kerigma:** designa la predicación global de la buena nueva de la salvación realizada por Cristo; es el primer choque del evangelio que resuena a través de los siglos. En lo esencial, se trata de anunciar este acontecimiento y de invitar a la conversión y a la fe. **Catequesis:** Al primer impacto de la buena nueva sucede normalmente la *catequesis*, que detalla y explicita el kerigma. La catequesis presenta instrucciones más elaboradas que se dirigen a los recién convertidos, exposiciones de aspecto más didáctico en que se explican las Escrituras a la luz del acontecimiento cristiano. **Parénesis:** sólo difiere de la catequesis por la orientación, que es la de la conducta moral, y por el tono, que es el de la exhortación. Así varias cartas de san Pablo, tras una exposición doctrinal, terminan con una parénesis (Rom. 12-15; Gál. 5-6; Ef. 4-6).

²¹⁰ Cfr. Op. Cit. MÂLE, Emile, pp. 60-70.

²¹¹ *Ibíd.*, p. 82

²¹² *Ibíd.*, p. 83.



Fig. 96. **Vidriera simbólica, catedral de Lyon.** Detalles: arriba a la izq, la Virgen y el unicornio; a la der. El león y sus crías. Abajo a la izq. El pavo; y a la der. El águila y sus crías (dibujo de L. Bégule).

Fuente. MÂLE, Émile. *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, Madrid: Encuentro, 2001, p. 65.

Lógicamente, la mayoría de la emblemática está consagrada al Redentor del mundo, pues las almas cristianas ávidas de avanzar en el conocimiento de las cosas y las artes sagradas por medio de estas simbologías, podían sacar maravillosos alimentos para su vida espiritual. Por tanto para poder comprender el verdadero sentido de los símbolos, emblemas y atributos consagrados a Cristo por la sociedad cristiana había que impregnarse del pensamiento de la Iglesia de aquellos tiempos; donde Cristo si bien había conocido la muerte, ésta que todo destruye no lo alcanzó a Él, pues es el Eterno, señor absoluto de la vida, que vive una vida deslumbrante más allá de las inmensidades y, en la tierra, con una vida misteriosa y velada con las apariencias materiales de su creación, donde si bien los ojos no pueden verlo, las almas que lo buscan lo encuentran a cada paso, lo reconocen y participan de su vida; pues Él vive en aquellos que son de Él, que piensan y actúan conforme a su Espíritu²¹³.

Así el hombre medieval percibe de un modo -a veces más elocuente, a veces más difuso- la existencia de un vínculo de todos los seres vivos, que contiene y excede la relación biológica y establece un vínculo de orden espiritual con la naturaleza. Probablemente, una de las fuentes es Aristóteles – *De Anima*- que fue el primero en postular la idea de una comunidad de los seres vivos. Texto conocido fragmentariamente peor que en el s. XIII era muy conocido gracias a la traducción de Miguel escoto en Toledo hacia 1230. Pero quizás la carta paulina a los romanos fue la más relevante: “*La creación entera espera anhelante ser liberada de la servidumbre de la corrupción, para participar en la gloriosa libertad de los hijos de Dios*”²¹⁴. Lo cual obligó a muchos teólogos, entre ellos a Tomás de Aquino y a Guillaume d’Auvergne, (1228-1249) preguntarse por el rol que tenía el mundo natural en el plan de salvación. Por tanto no debe extrañar el rol que juega la Iglesia de aquellos tiempos como promotora del reino animal. Recordemos que para la mentalidad medieval, Dios está reflejado en su creación y a través de su conocimiento el hombre se acerca al conocimiento de dios. El mismo san Bernardo afirmaba haber aprendido «*más en los bosques que en los libros*». Con respecto a las criaturas inverosímiles y fantásticas que pueblan los bestiarios es necesario afirmar que estos manifiestan una notable coherencia interna, pues su función es propiamente espiritual, aunque a veces se desprenda de ellos un cierto tono moralizante²¹⁵.

²¹³ Cfr. CHARBONNEAU-LASSAY, Louis. *El Bestiario de Cristo*. Barcelona: José J. de Olañeta, 1997; p. 11.

²¹⁴ Rom.8,21.

²¹⁵ Ver PASTOREAU, Michel. *Una Historia Simbólica de la Edad Media occidental*. B. Aires; Katz, 2006, p.27.

Animal	Símbolo	Atributo o escena bíblica
TETRAMORFOS		
Hombre alado Toro León Águila	San Mateo San Lucas San Marcos San Juan	La Encarnación. Detalles muy humanos de Jesús. La Pasión. Descripción del aspecto sacrificial. La Resurrección. La divinidad de Jesús. La Ascensión. La elevación espiritual.
DIOS		
Pelícano León Cordero Unicornio Pez Paloma Calandria Ave Fénix	Cristo Cristo Cristo Virgen María Cristo Espíritu Santo Cristo Cristo	Abre su pecho para alimentar a sus hijos. Resurrección. Lame a sus hijos para revivirlos Ecce Agnus Dei. Inocencia y mansedumbre. Encarnación. El Verbo se encarna en María Eucaristía. Almas que el divino Pescador coge. Alma inocente, purificación. Ave que cura a enfermos, salva a los que creen. Resurrección. Al tercer día renace de las cenizas.
OTROS		
Cuervo Gallo Serpiente Basilisco Abeja	Satanás Pedro, Cristo Satanás Satanás Virgen María	El pecado. El remordimiento. Triunfante sobre las tinieblas El pecado. La traición, la muerte. Rey de las serpientes, lleva cresta en la cabeza. Virginidad. Se reproducían sin contacto sexual.

CUADRO 8. Iconografía de los bestiarios utilizados en las catedrales.

Fuente: elaboración personal

El segundo libro de *Vicente de Beauvais*, el *Speculum Scientiae*, hace un planteamiento teológico que será profusamente trabajado como tema iconográfico en las catedrales del *gótico clásico*. Dios había creado el mundo, la obra era perfecta, pero el hombre al abusar de la libertad concedida por su Creador, había roto esa armonía. Había

comido el fruto del árbol de la Ciencia del Bien y del Mal, como consecuencia había sido expulsado del Paraíso y ahora debía ganarse el pan con el sudor de la frente, esto es, con el trabajo. Esto significaba fundamentar a partir de la Revelación, que el trabajo y la ciencia eran propiamente obras de restauración de la creación de Dios, que por culpa de Adán y Eva, al comer ese fruto prohibido, habían traído la desarmonía al mundo y que el hombre debía recomponer con su trabajo físico e intelectual el orden querido por Dios²¹⁶.

Esta concepción dio origen a una serie de imágenes con referencia al tiempo cósmico, regulando el calendario de labores agrícolas. Esto se representó con los signos zodiacales y con las imágenes de la actividad agrícola correspondiente. Esta correspondencia tenía muchas asociaciones pedagógicas. El clérigo podía instruir acerca de Jesucristo como *Señor del Tiempo* y mostrando como cada fase correspondía a la vida de Cristo. El labriego podía ver la sucesión de trabajos en orden inmutable, y así ver como él colabora con su trabajo en la restauración del Plan de Dios. Catedrales emblemáticas con estos motivos serían la catedral de Chartres, París, Reims y Amiens en sus portadas reales de la fachada occidental o en las portadas del transepto [FIG. 97 y 98]. También hay un caso interesante en la portada sur de la colegiata-basílica románica de san Isidoro de León de fines del siglo XI²¹⁷. Mâle las califica como obras de verdadera poesía, donde en cada escena el hombre realiza gestos eternos²¹⁸. Además Jesucristo, Dios encarnado, luz del mundo, condenado a muerte y resucitado, que había obrado milagros y tenido doce discípulos encontraba perfecta correspondencia en su eco astro-teológico en el firmamento, donde Aquél que nos dispensa la vida y también la muerte –aunque ésta no es posible concebirla en la contemplación del pensamiento divino–, que es comprendida como el mecanismo por el cual se perpetúa la renovación contante de la vida, pero en otro plano. Así el cosmos ofrecía la contemplación de una aparente y múltiple diversidad que, sin embargo, representaba a la Unidad, que se expresaba en toda su grandeza. Dios es Uno y la existencia es Una en Él, a pesar de la diversidad de formas siempre aparentes, efímeras y carentes de una realidad objetiva. Así siguiendo la tradición de remotos pueblos precristianos, las diversas constelaciones visibles en diversas épocas del año bajo un orden invariante en aquel firmamento insondable fue símbolo del mundo de lo

²¹⁶ BEAUVAIS, Vicente de. *Speculum Majus* 1624, 4 vols, in-fol; reimpresión de los jesuitas. Citado por MÂLE, Emile, Op. Cit., p. 50.

²¹⁷ Ver un librito dedicado solamente a este tema de PUENTE, Ricardo. *Zodíacos Medievales: san Isidoro de León*. León: Albanega, 2006.

²¹⁸ Cfr. MÂLE, Emile. Op. Cit., pp. 94-97, y ver SEBASTIÁN, Santiago, op. Cit., pp.236-238.

Invisible. La iconografía típica, habiendo excepciones y ajustando las fechas, pues sabemos que el zodiaco considera del día 22 de un mes a 22 del mes siguiente sus ciclos. Esta organización del ciclo cósmico representado en las portadas de las catedrales era más o menos el siguiente:

	Mes	Zodiaco	Trabajo de la vida rústica asociados
INVIERNO	Enero	Capricornio	Mes de las fiestas y del descanso. El invierno. El mes entre dos años.
	Febrero	Acuario	Anciano calentándose al fuego. Lo caduco. Junto al hogar.
	Marzo	Piscis	La poda de la viña.
PRIMAVERA	Abril	Aries	Joven llevando flores. La primavera.
	Mayo	Tauro	Cazador con halcón en la mano. La caza.
	Junio	Géminis	El Corte de la hierba. La cosecha del heno.
VERANO	Julio	Cáncer	La siega de los cereales. El verano.
	Agosto	Leo	La trilla de los cereales. La cosecha del trigo.
	Septiembre	Virgo	La recolección de frutos. La Vendimia.
OTOÑO	Octubre	Libra	Cosecha del vino El otoño. Engorde de los cerdos.
	Noviembre	Escorpión	La recolección de leña. La matanza.
	Diciembre	Sagitario	La mata del cerdo. Cena de Navidad.

CUADRO 9. **Iconografía de los calendarios esculpidos.**

Fuente : elaboración personal

Así, el uso de calendarios de piedra no fue exclusivo de las catedrales góticas, ni siquiera de las románicas, sino que son del primer tiempo del cristianismo. La sucesión de los meses del año no sólo orden el trabajo agrícola, sino que también recuerda el ciclo de oraciones y de las fiestas litúrgicas que se celebraban invariablemente en estas iglesias. Nos recuerda también que el cristianismo recibe su herencia del judaísmo, en donde la totalidad de las fiestas judías celebran el acontecimiento religioso y cosmológico, pues son fiestas agrícolas las que organizan su calendario celebrativo.

En cuanto al trabajo intelectual, éste fue representado por medio de alegorías representadas por siete vírgenes que poseían algunos atributos que las hacían reconocibles y que correspondían a las artes liberales, por un lado el «*Trívium*» dado por el estudio de la *Lógica* o *Dialéctica* (el enseñar a pensar), la *Retórica* (el enseñar a hablar) y la *Gramática* (el enseñar a escribir), que se consideraba la base fundamental para todo conocimiento; y por otro lado el «*Cuadrivium*» que contenía la *Aritmética*, la *Geometría*, la *Astronomía* y la *Música*. Vicente de Beauvais incluye también a la alegoría de la *Rueda de la Fortuna* que alude a la transitoriedad e inestabilidad de los bienes de este mundo. Por regla general, a las artes liberales, iconográficamente, se les representaba del siguiente modo:

Arte Liberal	Patrono	Atributos o Instrumentos
TRIVIUM		
Dialéctica Retórica Gramática	Aristóteles Cicerón Prisciano	Serpiente. Argumentos capciosos. Figuras de dicción para persuadir. Caja de instrumentos médicos.
CUADRIVIUM		
Aritmética Geometría Astronomía Música	Pitágoras Euclides Tolomeo Tubal	Tabla con números. Compás. Astrolabio o esfera similar. Dos martillos tocando una campana

CUADRO 10. Iconografía de las siete artes liberales.

Fuente: Elaboración propia

Con respecto al *Speculum Morale*, Vicente de Beauvais propone que los grandes valores se ordenan jerárquicamente de arriba hacia abajo con la virtud, la ciencia y la naturaleza, pues la virtud es el supremo fin del hombre. Si bien sus representaciones

alimentan desde el siglo V al arte cristiano, a partir de un poema de Prudencio Clemens, uno de los poetas latinos cristianos más célebres, compuesto hacia el año 405²¹⁹. La *Psychomachia* es el permanente combate que se libra en el alma (psyché) del cristiano, la lucha interior del espíritu contra la carne, consecuencia de la dualidad de nuestra naturaleza humana (*duplex substantia*). Esta lucha que realiza la moral cristiana ya está presente en la temprana obra de *Tertuliano*, *De spectaculis* y en la obra de san *Cipriano*, de *Mortalitate*, *Libro IV*²²⁰. La aportación del bajo Medievo fue la creación de ciclos donde los vicios y las virtudes están enfrentados, con el definitivo triunfo de la virtud sobre el vicio correspondiente. Réau distingue tres fases de iconografías sucesivas en el arte francés:

1. *Virtudes combatientes*: En la época románica, la *psicomaquia*, o sea el combate entre virtudes y vicios.
2. *Virtudes heráldicas*: En el alto gótico, siglo XIII, donde las virtudes están desarmadas y entronizadas sobre los vicios.
3. *Virtudes triunfantes*: Al final de la Edad Media las siete virtudes, teologales y cardinales, se oponen a los siete pecados capitales²²¹.

Por esta preeminencia de este valor, es que la virtud se coloca en lugares destacados en las catedrales: en. En Francia las tenemos representadas en forma de virtudes combatientes, esto es *psicomaquia*, o lucha interior, dispuestas en *Notre Dame de Chartres* en los bajorrelieves del pórtico norte, que datan del siglo XIII, bajorrelieves de la portada occidental de la catedral de *Notre Dame de Reims*, en las esculturas de las portadas de *Strasbourg*. También las tenemos representadas en forma de virtudes heráldicas, propias del siglo XIII en *Notre Dame de París* en la portada del *Juicio Final* y en el rosetón occidental se colocan bajo los doce apóstoles, por lo que se amplía a doce virtudes para poder completarse los nichos definidos por estos, en número de doce virtudes. También los vemos en el pórtico meridional de Chartres, en la portada *Reims* y en *Notre Dame de Amiens* en medallones cuadrifolios de bajorrelieves en los zócalos de la portada occidental a la altura de los ojos, para que el hombre medieval pudiese reconocerlos y meditar sobre ellos en forma permanente.

²¹⁹ LAVARENNE, Maurice. *Prudence, Psychomachie*, traducción y comentario, París, 1933; nueva edición, 1948. Citado por Louis Réau, Op. Cit. p. 210.

²²⁰ Ibíd. p. 212.

²²¹ Cfr. RÉAU, Louis. Op. Cit., pp. 210-228.



Fig. 99. **Representación de vicios y virtudes.** Rosetón de la fachada occidental. Catedral de Notre-Dame, París. Detalles: arriba, la Lujuria y la Locura; en el centro, La Prudencia y la Castidad; abajo, el Orgullo y la Cobardía.

Fuente. MÂLE, Émile. *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, Madrid: Encuentro, 2001, p. 65.

Mâle ha dicho con síntesis contundente: “*La virtud está representada en su esencia, el vicio por sus defectos*”. Así podríamos plantear el siguiente esquema:

ESENCIAS	VIRTUDES	VICIOS	EFFECTOS
Teologales			
Una cruz o un cáliz	FE	IDOLATRÍA	Pagano arrodillado ante ídolo
Estandarte de la Resurrección	ESPERANZA	DESESPERACIÓN	Mujer se suicida con espada
Un cordero, un pelícano	CARIDAD	AVARICIA	Mujer contando monedas o cofre
Cardinales			
Un león, maza de Hércules	FORTALEZA	PEREZA	Asno, avestruz ocultando cabeza
Una balanza o dos espadas	JUSTICIA	ENVIDIA	Serpiente, perro.
Serpiente, espejo, cedazo	PRUDENCIA	LOCURA	Mujer con cetro y piedra en la boca
Camello, molino de viento	TEMPLANZA	LUJURIA	Serpiente devorando a mujer.
Adjuntas			
Un león	VALENTÍA	COBARDÍA	Hombre huyendo de una liebre
Una paloma	HUMILDAD	SOBERBIA	Jinete caído en un foso, pavo real
Una rama de olivo	CONCORDIA	DISCORDIA	Hombre y mujer peleándose
Una oveja	DULZURA	INGRATITUD	Dama dando puntapié a criado
Un buey	PACIENCIA	IRA	Monje tirando el hábito
Grulla con piedra en una pata	VIGILANCIA	NEGLIGENCIA	Avestruz que olvida sus huevos

CUADRO 11. **Iconografía de los vicios y las virtudes con sus esencias y efectos.**

Fuente: Elaboración propia

Después de su *Espejo de la Naturaleza*, de la Ciencia y de la Moral, en su cuarto y último libro, el *Speculum Historiale*, *Vicente de Beauvais* nos propone el recorrido que la humanidad ha hecho sobre el mundo. La estructura propuesta por este teólogo también es decisiva para el orden iconográfico establecido en la Catedral. La historia para ambos

casos no es otra que la historia de los elegidos de Dios en el camino de Salvación. Por lo tanto puede resumirse en Antiguo Testamento, Nuevo Testamento y Vida de los Santos, pues estos confieren todo lo que el hombre necesita saber.

Como lo entendieron los medievales, los textos veterotestamentarios habían tenido como fin preparar la venida del Mesías, más no quedaban abolidos con el cumplimiento de la promesa, pues Cristo no había venido a abolir lo que estaba escrito, sino a perfeccionarlo en el amor. Por tanto, nunca pensaron en prescindir de los libros del Antiguo Testamento y de dedicarle un sector significativo en la organización iconográfica del templo –al menos toda la fachada norte y la gran parte de los vitrales del costado septentrional de la nave. Dado que todos son libros revelados por Dios y en ellos, aunque contuviesen elementos imperfectos y circunstanciales, el dócil hombre medieval encontró el testimonio de la pedagogía divina, con enseñanzas extraordinarias sobre Dios, y textos de una atemporal sabiduría acerca del hombre, que constituían verdaderos tesoros de oración. Así estos hombres sencillos encontraron escondido el misterio de nuestra salvación escrito en un lenguaje anticipado. Era la perfecta realización del Plan divino, que el hombre podía fácilmente confirmar. Así que para entender plenamente el mensaje que Dios les daba en el Nuevo Testamento, era indispensable observarlo en relación con el Antiguo, pues toda la Sagrada Escritura era una sola Revelación, un solo mensaje divino que Dios quería comunicar al hombre,

Así, el Antiguo Testamento era la historia del drama de la humanidad a la espera del Mesías. Pero se hizo hincapié en presentarla según el *método tipológico*. Los apóstoles ya habían enseñado a sus discípulos esa oculta concordancia entre ambos Testamentos. No había razón para hacerlo de otro modo, es así como los *Patriarcas* y *Reyes de Israel* serán estudiadas como prefiguraciones de *Cristo*, donde los cuatro *Profetas Mayores* serán prefiguraciones de los cuatro *Evangelistas*, donde los doce *Profetas Menores* serán prefiguraciones de los doce *Apóstoles*. Es decir, el Antiguo Testamento es una amplia prefiguración del Nuevo, o si se quiere presenta al Nuevo Testamento en forma velada que hay que descubrir, pues Dios en su sabiduría insondable puso una profunda armonía entre ambos. Por eso es que los artistas del siglo XIII nos presentan la iconografía de la *Sinagoga* con los ojos vendados, pues intenta explicarse el Antiguo Testamento a sí misma, sin ver que este no tiene sentido sino en relación con el Nuevo, es Cristo el que le da pleno sentido y significado a las escrituras.

Es necesario indicar que el método alegórico utilizado para las concordancias no es un invento del siglo XII o XIII, sino que pertenece a los orígenes mismos de la Iglesia, ya lo utilizaba *san Pablo* en su *carta a los hebreos*. Seguramente de la escuela de Filón de Alejandría, este judío que intentó hacer explicable la Toráh en términos comprensibles para los griegos; surgieron como discípulos suyos Orígenes y Clemente de Alejandría, que se esmeraron en explicar el sentido alegórico de las escrituras veterotestamentarias. A ellos le siguieron san Hilario de Poitiers, san Ambrosio y san Agustín, culminando con san Gregorio Magno, el último de los Padres de la Iglesia. Fue san *Isidoro de Sevilla* en el siglo VII²²², quien compiló todos estos comentarios y le dio la forma definitiva a los Comentarios místicos del Antiguo Testamento²²³.

Hacia el siglo IX, *Rabano Mauro* y *Walafrido Estrabón* con su *Glosa ordinaria*²²⁴, realiza una popular compilación que está conforme con la tradición. En los siglos siguientes no se añade gran cosa, siendo el arte de las vidrieras del siglo XIII el gran depositario de esta tradición a través de establecer un sistema visual de concordancias a través de un medallón central con la figura o acontecimiento neotestamentario y sus lados las prefiguraciones del Antiguo Testamento. “Así a comienzos del siglo XIII, en el momento en que los artistas decoraban las catedrales, los doctores enseñaban desde lo alto de sus cátedras que la Escritura era a la vez una historia y un símbolo”²²⁵. Célebres ejemplos de esto son las vidrieras de las catedrales de *Chartres*, *Bourges*, *Lyon*, *Mans* y *Rouen*. El *alto gótico* se condescendía en hacer presente las antiguas escenas de la vida del pueblo judío como prefiguraciones del Nuevo Testamento. Quizás las más impresionantes sean las esculturas de los patriarcas y reyes de Israel como prefiguraciones de Cristo, generalmente dispuestas en los derrames de la portada norte. Aun que hay una importante excepción en la catedral de Chartres, donde los reyes del Antiguo testamento se presentan en los derrames de la fachada occidental, sin tener claridad de quién es quién. Estos personajes anuncian al Salvador, son “*heraldos de Dios*” en palabras de san Agustín. En el siguiente cuadro se pueden apreciar estas prefiguraciones:

²²² Ver SEVILLA, Isidoro de. *Quaestiones in Vetus Testamentum*. Citado por Emile Mâle, p. 173.

²²³ COLLINS, Michael y PRICE Matthew. *Historia del Cristianismo*. Buenos Aires: La isla, 2000., pp. 64-80.

²²⁴ ESTRABÓN, Walafrido. *Glosa ordinaria*. Patrología, t, CXIII y CXIV. Véase la gran edición de Amberes de 1634, más completa, citada por MÂLE, Emile. Op. Cit., p. 205.

²²⁵ *Ibíd.* p. 174.

Patriarcas y Reyes	Temas o símbolos de prefiguraciones de Cristo
ADÁN	Él es el nuevo Adán. Su muerte volvió al hombre a imagen de Dios. Habitualmente se le representa sin ombligo, saliendo del barro o aprisionado por él. También representado por la Santísima Trinidad que le insuflan vida.
ABEL	Yo soy el buen pastor que da la vida por sus ovejas. Prefigura a los gentiles y a Cristo. Su ofrenda es el símbolo de la Eucaristía. Como Buen Pastor, con un cordero en los brazos o en el hombro.
NOÉ	Noé prefigura a Cristo. El arca de Noé es figura de la Iglesia de Cristo. El arca de Noé se asimila con la nave de la Iglesia, la barca de san Pedro que resiste todas las tormentas y conduce al abra de gracia a las almas perdidas.
MELQUISEDEC	Pontífice y rey: 2 títulos que sólo pertenecen a Cristo. Cáliz y Hostia Abraham prefigura la Ofrenda de los Reyes Magos a Cristo y la consagración del pan y el vino. La corona o tiara pontificia sobre la cabeza, el cáliz y el incensario.
ISAAC	El hijo ofrecido en sacrificio y el carnero ofrecido en inmolación. Por su sacrificio, Cristo es un « <i>alter Isaac</i> », por eso alcanza gran simbolismo. El destete de Isaac es prefiguración de la presentación de Jesús en el Templo.
JOSÉ	Traicionado por su familia y acogido por una nación extranjera. José es la prefiguración del Mesías en su vida entera. Está tocado con un <i>modius</i> , especie de celemin invertido rodeado de espigas. Es joven e imberbe.
MOISÉS	Trajo la primera ley a los judíos como Cristo trajo la segunda. Las correspondencias prefigurativas con Cristo son especialmente numerosas. Legislador barbudo que tiene en la mano una vara, y las tablas de la ley..
DAVID	La unción por Samuel como «el ungido del Señor». Estirpe real. Se le representa a veces juvenil e imberbe: el joven pastor vencedor de Goliath. O como rey salmista, provento y barbudo, que toca el arpa o cítara.
SALOMÓN	Con la reina de Saba prefigura a la Iglesia que acude de lejos. Asociado con la reina de Saba que simboliza la Iglesia. Salomón anuncia a Cristo el « <i>verus Salomo</i> ». La Virgen con el niño Jesús es el Trono de Salomón.
JOB	Por sus sufrimientos y por su victoria, es Pasión y Triunfo de Cristo. Prefiguración de Cristo angustiado, esperando la muerte en el Calvario. Sentado en una tortuga, símbolo de la paciencia. Semidesnudo y con pústulas.
TOBÍAS	Devuelve la vista a su padre, es Jesús que trae la luz a su pueblo. Porta un gran pez en la mano. Patrono de los sepultureros y de los ciegos, viaja con el ángel de la guarda.
SANSÓN	Prefiguración de Jesús, vencedor de la muerte. Sansón abriendo las fauces del león, símbolo de Cristo derrotando a Satanás. El arrancar las puertas de Gaza, símbolo de la resurrección. Cabello largo trenzado.
GEDEÓN	Vellón extendido al cielo por el que bajó el rocío es el Nacimiento. Se representa como caballero, con un casco y cota de malla. Su atributo es un cántaro roto. Visitado por un ángel, ofrece un vellocino en sacrificio. Prisioneros

CUADRO 12. Iconografía de los Patriarcas y Reyes como prefiguraciones de Cristo.

Fuente: Elaboración propia en base a RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Tomos I vol. 1. Barcelona: del Serbal, 2000.

El *gótico clásico* también representó a sus profetas en portadas y vidrieras. El solemne arte de estos artesanos se esmeró en representar las verdades teológicas expuestas por los clérigos. Lo que se intentaba era representar las concordancias entre los augurios de los profetas y el anuncio de los apóstoles. Es tan evidente esto que en las catedrales *Notre Dame de París* y de *Chartres* se representa a los cuatro *Evangelistas* montados a hombros de gigantes, los cuatro *Profetas Mayores*, pero así pudieron ver más alto y más lejos que ellos [FIG. 94]. Quizás por ello, por considerarlos meras prefiguraciones de los apóstoles, los artistas no se preocuparon de darles una fisonomía individual, sino de presentarlos como una imposible asamblea de testigos. Al fin y al cabo sus profecías sólo cobraban sentido en Cristo.



Fig. 100. **SAN MATEO A HOMBROS DEL PROFETA ISAÍAS.** Vidriera del transepto meridional. Catedral de Chartres.

FUENTE: MÂLE, Émile. *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, Madrid: Encuentro, 2001, p. 30.

El artesano del gótico clásico solucionó esta falta de caracterización de los profetas agregándoles una filacteria en sus manos, en que se recogían sus escritos proféticos, tomadas de sus libros. Hoy sólo llegaron a nuestros días los textos de Amiens, pues en vez de ser filacterias pintadas las hicieron en bajorrelieves esculpidos. Un cuadro aproximado queda como sigue:

Profetas	Profecías y atributos contenidas en derrames, vitrales, filacterias y cuadrifolios
Profetas Mayores	
ISAÍAS	De la raíz de Jesé saldrá una flor. Proclama la conversión Atributos: brote del árbol de Jesé que porta en la mano, una cucharilla con una brasa y una sierra en recuerdo del suplicio, un disco cóncavo con 7 palomas.
JEREMÍAS	El asedio y la conquista de Jerusalén y la destrucción del Templo Atributos: cruz en la mano inscrita en un disco. Para recordar que fue sumergido en una fosa, se representa con la manticora, animal fabuloso que habita en lo profundo.
EZEQUIEL	Con la cabeza apoyada en una mano, contemplando una rueda. Atributos: el carro celestial o la doble rueda, símbolo de los dos Testamentos. También reconocido por la inscripción de su filacteria: <i>Porta clausa est, non aperietur</i>
DANIEL	En el foso de los leones y las visiones del Hijo del Hombre Atributos: se lo representa joven e imberbe. Generalmente tocado con un gorro frigio. Sus atributos son los leones y el macho cabrío de su visión apocalíptica.
Profetas Menores	
OSEAS	Dios es el esposo fiel que sigue amando a su esposa infiel Israel. Atributos: La prostituta a la cual da la mano, al colocarle el anillo al dedo, le entrega monedas de plata. Predice el triunfo del Señor, tiene a sus pies la calavera simbólica.
JOEL	La restauración de Judá y Jerusalén, pues Yavhé morará en Sión. Atributos: Con la trompeta del juicio final en la boca, un león, un enjambre de langostas y un cuerno de la abundancia. Tocado con un gorro cónico de los judíos.
AMÓS	Denuncia el lujo de los poderosos y la opresión de los pobres. Atributos: se lo representa como un pastor, con un zurrón o una gaita y vigilando un rebaño con un cayado. Sus atributos son un sicomoro y una cesta de higos.
ABDÍAS	Exalta la justicia terrible y el poder de Yavhé Atributos: un cántaro de agua y pan, para significar que alimentó y dio de beber a sus compañeros de profecías. A veces se le representa con una espada desenvainada.
JONÁS	Devorado por la ballena. Dios no es sólo de judíos, sino de todos. Atributos: totalmente calvo y generalmente desnudo, a veces con nimbo, su atributo es la ballena. No es frecuente que se lo represente aisladamente.
MIQUEAS	El juez que acusa a Judá e Israel de oprimir a sus hermanos Atributos: Tocado por un turbante y sostiene una filacteria. En un taller de herrero, la torre del aprisco. Aparece algunas veces en la Portada de Ntra. Sra., y contemplando al Niño.
NAHÚM	Dios es el señor de la Historia. Predice la destrucción de Nínive. Atributos: cuadrifolio que recuerda el esplendor y la miseria de Nínive. El depósito lleno de agua y los higos maduros cayendo de la higuera. Pisoteando la cabeza de un rey coronado.
HABACUC	Sucumbirá quien no tiene el alma recta, más el justo vivirá. Atributos: Anciano barbudo y encorvado o incluso gibado, y en unas alforjas lleva raíces y palmas de las cuales parece comer, empuñando un látigo para castigar a las naciones.
SOFONÍAS	El Señor visitando Jerusalén con una linterna en la mano. Atributos: La linterna, antorcha. A veces muestra al Señor explorando Jerusalén con una linterna en cada mano. Eventualmente, puerco espín y pelícano guarecidos en un atrio.
AGEO	La tierra reseca y el templo en ruinas. El inicio del triunfo judío. Atributos: Tierra seca y el templo en ruinas. Una montaña cubierta de bosques donde un leñador tala árboles. El atributo es un hacha y una tabla, una bolsa del cual caen monedas.
ZACARÍAS	Exhorta a los judíos a reedificar el templo. Anuncia la entrada de Cristo. Atributos: candelabro de 7 brazos. Viejo, agobiado, inclinando la cabeza sobre el pecho. Dos mujeres aladas levantan a otra, sentada en una caldera.
MALAQUÍAS	Denuncia faltas devocionales en el templo y divorcios. Un ángel los purificará. Atributos: Un ángel. El profeta ve salir de una nube la mano de Dios que coloca un ángel con las alas desplegadas.

CUADRO 13. Iconografía de los Profetas y sus atributos.

Fuente: Elaboración propia en base a RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Tomos I vol. 1. Barcelona: del Serbal, 2000.

Dos temas más fueron profusamente desarrollados en los programas escultóricos y de las vidrieras de las catedrales, que sólo mencionaremos por su irreductibilidad de ser llevados a cuadros explicativos. Uno corresponde a uno de los temas que más inspiró a los artistas de las vidrieras: la profecía de Isaías sobre el linaje de Jesé:

*Saldrá un vástago del tronco de Jesé, y un retoño de sus raíces brotará. Reposará sobre él el espíritu de Yavhé: espíritu de sabiduría e inteligencia, espíritu de consejo y fortaleza, espíritu de ciencia y temor de Yavhé. Y se inspirará en el temor de Yavhé... Aquel día la raíz de Jesé, que estará enhiesta para estandarte de pueblos, las gentes la buscarán y su morada será gloriosa.*²²⁶

Para acometer semejante tarea, los artistas diseñaron un árbol genealógico combinando la genealogía de Jesús presentada por Lucas y Mateo con los versículos de Isaías²²⁷. Del vientre de Jesé dormido, cual Eva que sale de Adán adormecido, sale el gran árbol donde se representa escalonadamente a los reyes de Judá rematando en la Virgen y sobre ella a Cristo. El linaje de Cristo y su origen noble como legítimo rey de Israel.

El otro tema fue precisamente el de estos reyes, representados profusamente en la fachada occidental y sur, en algunas ocasiones, en las catedrales de *París*, de *Chartres* y de *Amiens*, las famosas galerías de los soberanos, que representan a los *reyes de Judá*. Alguna vez se pensó equivocadamente que podrían ser los reyes de Francia, protectores de la iglesia. Aunque tenemos la excepción en *Reims*, pues justamente en esa catedral se coronaban a los reyes de Francia. En *Strasbourg* existen algunas esculturas ecuestres de soberanos en las portadas que correspondían a los emperadores alemanes. Como fuere, el pueblo estaba familiarizado con ellos y les rendía homenaje. En las procesiones de las catedrales, para las liturgias de Navidad y Epifanía, se leían los versículos de las profecías y se recitaba el linaje de Cristo, y una larga fila de ancianos solemnes con túnicas desfilaban por la catedral, eran los inicios del drama religioso y si que influyeron en el arte de la época. La gente los reconocía después en las portadas y se tornaban familiares, *“tal es la sólida unidad de la Edad Media: el culto, el drama, el arte dan las mismas lecciones, manifiestan el mismo pensamiento”*²²⁸.

Tanto el esfuerzo de los Padres de la Iglesia, como de los programas iconográficos de las catedrales referidos al Antiguo Testamento desembocan, cual drama creativo, en la

²²⁶ Is. 11, 1-10.

²²⁷ Lc. 3, 23-38; Mt. 1, 1-17.

²²⁸ Op. Cit., MÂLE, Emile, p. 201.

figura de Cristo, centro teológico de todo este planteamiento. Reflejo de esto es el centro focal con que actúa el Cristo, llamado el *Beau Dieu*, del parteluz de la portada central de la fachada occidental de la catedral de *Amiens*. En torno de Él se ordenan los doce apóstoles y le siguen los profetas del Antiguo Testamento, en las portadas laterales de la misma fachada, le siguen los mártires, vírgenes, confesores y doctores. Cristo *ES* el Señor de la Historia. La portada sur de Chartres ofrece similar disposición. Esta rotundidad de esta manifestación divina quizás sea el motivo de que su vida pública o ministerio apostólico sea relativamente poco relatada en portadas y vidrieras, sobre todo si lo comparamos con el espacio dedicado a las imágenes de santos.

Si sistematizamos las imágenes dedicadas a Cristo, las podemos clasificar en cuatro momentos, la «*Infancia*», dada desde la *Anunciación* a la *Enseñanza a los maestros de la Ley en el Templo*, un segundo momento dado por su «*Vida Pública*», que va desde su *Bautismo* hasta su *Entrada triunfal en Jerusalén*, un tercer momento dado por su «*Pasión*», que va desde la *Última Cena* hasta su *Deposición en el Sepulcro*, y un cuarto momento, dado por su «*Gloria*», que va desde su *Resurrección*, hasta la *Parusía* y *Juicio Final*, nos podremos dar cuenta que, en general, los acontecimientos de su vida pública relatados, aún cuando existen excepciones, se reducen a cuatro: *Bautismo*, *Bodas de Caná* y *Transfiguración*, es decir, una porción mínima de hechos comparados a todos los hermosos relatos que pueblan el *Evangelio*. Al parecer estas escenas no conmovían al hombre del bajo Medioevo.

Pero no nos engañemos, no debemos olvidar nunca que los artesanos del *alto gótico* fueron siempre obedientes traductores de los teólogos. No es un acto deliberado, un ejercicio de libertad lo que los anima, es justo todo lo contrario. Mâle, quien revisó concienzudamente *Salterios*, *Breviarios*, *Misales* y *Evangelarios*, admite que también coinciden estos temas esbozados y se han excluido los otros²²⁹. Fue la *Liturgia* la que en definitiva, determinó la inclusión de ciertas escenas y supresión de otras. Se revela aquí una perfecta relación entre el *Calendario del Año Litúrgico* con las celebraciones y fiestas de la Iglesia con los temas representados en los programas iconográficos: Adviento, Navidad, Epifanía, Cuaresma y Semana Santa articularon. Aquí se expresa con pleno vigor el carácter dogmático del arte medieval, expresión material de la liturgia y la teología reinante. El cuadro queda:

²²⁹ Cfr. *Ibíd.*, pp. 214-215.

La Vida de Cristo	Escenas representadas	Fiesta Litúrgica
INFANCIA	<ul style="list-style-type: none"> Anunciación. Visitación 	LA ENCARNACIÓN
		ADVIENTO
	<ul style="list-style-type: none"> Nacimiento Visita de los Pastores Adoración de los Reyes Magos Presentación en el Templo Huida a Egipto Matanza de los Inocentes 	LA NATIVIDAD
		LA EPIFANÍA
VIDA PÚBLICA	<ul style="list-style-type: none"> Bautismo Tentaciones del Desierto. Bodas de Caná Transfiguración 	LA TRANSFIGURACIÓN
		CUARESMA
	<ul style="list-style-type: none"> Entrada Triunfal a Jerusalén Expulsión de los Mercaderes Última Cena Lavado de Pies a los Apóstoles 	DOMINGO DE RAMOS
		JUEVES SANTO
PASIÓN	<ul style="list-style-type: none"> Agonía en Getsemaní La Traición de Judas Jesús ante el Sanedrín Jesús ante Pilatos Jesús atado a la columna Viernes Santo Jesús coronado de Espinas Jesús cargando la Cruz Jesús clavado a la Cruz Jesús traspasado por la lanza Jesús muerto en la Cruz El Descendimiento Jesús depositado en el Sepulcro 	VIERNES SANTO
GLORIA	<ul style="list-style-type: none"> La Resurrección de Cristo Las Apariciones de Cristo 	DOMINGO SANTO
	<ul style="list-style-type: none"> Ascensión de Jesús al Cielo 	LA ASCENSIÓN
	<ul style="list-style-type: none"> El Espíritu Santo en los Apóstoles 	PENTECOSTÉS
	<ul style="list-style-type: none"> La Dormición de la Virgen La Asunción de la Virgen La Coronación de la Virgen 	LA ASUNCIÓN
	<ul style="list-style-type: none"> Cristo entronizado en el Juicio Final 	

CUADRO 14.

Iconografía de la Vida de Cristo representada en las Catedrales.

Fuente: Elaboración personal.

No se representa el Nuevo Testamento como una colección de hechos conmovedores o pintorescos, sino como todo un misterio que vislumbra todo un mundo de símbolos teológicos. No podemos considerar sólo al Antiguo Testamento como prefiguración del Nuevo, ya que éste también es portador de un principio sagrado inspirado a los evangelistas, y por ello adquiere una resonancia infinita, “*cada uno de los actos de Cristo, cada una de las palabras que pronuncia, contiene el pasado, el presente y el porvenir*”²³⁰. Los doctores del Medioevo daban cuenta de ello y lo supieron traspasar a los piadosos artistas.

No olvidemos que era lugar común el poder interpretar la Biblia en los cuatro sentidos que hemos explicado anteriormente: el *sentido histórico* que se ajustaba a la realidad de los hechos, el *sentido alegórico* que demostraba las concordancias entre ambos Testamentos, el *sentido tropológico* que revelaba las verdades morales contenidas en las Escrituras, y finalmente, el *sentido anagógico* que dejaba vislumbrar previamente los misterios de la vida ulterior y la dicha sempiterna. Así Jerusalén era, según el sentido *histórico*, la ciudad de Palestina donde peregrinaban los cruzados; según el sentido *alegórico* era la Iglesia militante; según el sentido *tropológico* era la representación del alma humana y el sentido *anagógico* era representación de la *Jerusalén Celeste*²³¹. El sistema armonizaba todos los niveles de la realidad, pues estas se dirigían a una misma Realidad Fundamental. No podríamos entender el arte del *alto gótico* sin estas continuas referencias a esta filiación de ideas expresadas en algunos de estos cuatro sentidos sino en todos, en las formas creadas por la imaginación medieval.

Por otra parte es necesario señalar, que muchos motivos representados en la las catedrales, lo hacen bajo dos aspectos: el de la *Iglesia Militante*, cuando se narran escenas de la vida de Cristo, santos o profetas en los dinteles y tímpanos, y en los medallones de las vidrieras bajas, de las naves laterales y de las capillas radiales, donde los personajes están reducidos al gesto expresivo, al símbolo esencial, leyéndose de abajo hacia arriba, y de izquierda a derecha. Ellas serían de carácter esencialmente narrativo. Y en el segundo aspecto, el de la *Iglesia Triunfante*, donde los personajes representados en los derrames de las portadas o en las vidrieras altas, estarán siempre impasibles con actitudes solemnes, irradiando una serenidad eterna, casi como figuras sobrehumanas trasfiguradas por una luz que fuera de otro mundo.

²³⁰ Ibid., 221.

²³¹ Cfr. Ibid., p. 175

Con respecto a las fuentes utilizadas por estos artistas para estos motivos, debemos agregar a la *Glosa ordinaria* de *Walfrido Strabón*, los textos *apócrifos*, que permitían indagar sobre la vida de los personajes del Nuevo Testamento, allí donde éstas no se pronunciaban. Demás está indicar que estos textos eran usados de modo habitual para uso complementario por los teólogos, para la definición de ciertos aspectos que presentaban lagunas en la Escritura. Sólo así pueden explicarse episodios de la vida de la Virgen o de Santa Ana, o que santo Tomás lleve una escuadra en la mano o san Juan lleve un cáliz con una serpiente, el criterio ofrecido es siempre el mismo.

Un lugar preferencial lo ocupan las imágenes de los apóstoles, que jerárquicamente se ubican habitualmente a los costados del parteluz donde está la figura de Cristo, en los derrames, o en el interior, se representan en las vidrieras, preferentemente ubicados en el transepto meridional inmediatamente bajo el rosetón de la portada sur. También muchas vidrieras de las naves laterales o de las capillas radiales nos narran ciclos completos con sus vidas y que las podemos observar en *Bourges*, *Chartres*, *Tours* y *Poitiers*. Gracias a este delicado y concienzudo trabajo de los maestros de las vidrieras, a los fieles les era familiar la vida de los apóstoles y su ministerio, llevando la palabra de Dios por el mundo, y sabían como *Pedro* había alcanzado Roma, como *Pablo* había predicado en Grecia y Asia Menor, como *Simón* había evangelizado en Egipto, como *Judas Tadeo* alcanzaba Mesopotamia o como *Tomás* había llegado a la India. Todas esas historias narradas en la *Leyenda Dorada* tenían un denominador común: la lucha de los apóstoles por presentar al verdadero Dios entre los gentiles y como estos luchan contra el paganismo²³².

Pero sin duda, donde los apóstoles se presentan en toda su alta dignidad es en las portadas de las catedrales de Chartres y Amiens. Se les representa mirando a Cristo o hacia adelante, con solemne gravedad, serenidad profunda y difundiendo inteligencia penetrante, cada rostro perpetúan en algo al rostro de Cristo, como si quisieran recordarnos que alcanzaron a fundirse plenamente en Él. Sólo algunos se les reconocen por sus rasgos tradicionales, como Pedro, Pablo y Juan, uno con cabello corto y rizado, otro calvo o de frente despoblada y Juan imberbe. El resto debe distinguirse por sus atributos que llevan en la mano, generalmente corresponde a los instrumentos de tortura y de martirio. Un cuadro aproximado queda como sigue:

²³² Cfr. Op.cit. DE LA VORÁGINE, Santiago.

Apóstoles	Atributos, emblemas o instrumentos de Martirio
San Pedro	Calvo con un mechón de pelo sobre la frente . La tonsura lo recuerda como primer sacerdote, barba rizada siempre corta, viste como apóstol o papa, con palio y tiara cónica o triple, con llaves y cruz invertida, barca, pez, gallo.
San Pablo	Aunque fue pequeño y de cuerpo esmirriado, se lo representa gigante y majestuoso, con un espada desenvainada, calvo, con barba, de atributo porta un libro o rollo del N.T. Excepcionalmente con un canasto tejido.
San Andrés	El atributo más popular es la cruz aspada de brazos oblicuos en forma de X, llamada por los latinos como la <i>crux decussata</i> , aunque el arte cristiano medieval dudó mucho antes de adoptarla y usó la cruz latina, o un hacha.
Santiago el Mayor	Se le suele representar como Apóstol, con toga y descalzo, lleva un rollo del N.T. a veces entre dos troncos de árboles podados: de Peregrino, con concha, bordón y morral; y de Caballero, a caballo, con espada y gonfalon.
San Juan	Se lo representa joven e imberbe, el virginal (parthenios). Sus atributos más característicos son el águila, la copa de veneno, el caldero de aceite hirviente, la palma del paraíso, libro y vestiduras sacerdotales.
Santo Tomás	Sus atributos más característicos son el cinturón de la virgen, una escuadra de arquitecto y la lanza de su martirio (<i>doriphoros</i>). A veces aparece con sus homónimos, Tomás de Aquino y Thomas Beckett.
Santiago el Menor	A veces representado con vestiduras sacerdotales, con báculo, su atributo habituales el báculo de batanero , con forma de maza curva o tronco de árbol podado. Forma pareja con el apóstol Felipe.
San Felipe	Se lo representa imberbe es la cruz <i>immisa</i> de doble o triple travesaño, instrumento de su martirio, a veces, con una piedra, símbolo de su lapidación. También con espada, libro y pica.
San Bartolomé	Se lo representa tanto cubierto como despojado de su piel. Sus atributos son el cuchillo grande, su propia piel suspendida del brazo. En España se lo representa, además, con un demonio encadenado.
San Mateo	El tipo iconográfico es triple, ya que se lo representa como publicano, apóstol o evangelista. Puede, por tanto, llevar bolsa o balanzas o bien pisotea un saco con monedas. El atributo es, también, una lanza y un libro.
San Simón	Su atributo habitual es una sierra, o un libro en su mano en que se puede leer <i>Cananeus</i> , en alusión a su origen. Habitualmente forma pareja junto a Judas Tadeo. Alguna versión indica que mueren degollados de rodillas.
San Judas Tadeo	Su atributo más frecuente es una maza, a veces es reemplazada por una espada, hacha, alabarda e incluso una escuadra, que es el atributo de santo Tomás. La cruz procesional de asta larga, señal de que murió por la cruz.
San Matías	Se lo representa poco, porque los artistas completaron el colegio apostólico introduciendo a pablo. Su atributo habitual es el Hacha, que a veces, se sustituye por una alabarda, lanza o espada.

CUADRO 15. Iconografía de los apóstoles y sus atributos

Fuente: Elaboración propia en base a RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Tomo II vol. 3, 4 y 5. Barcelona: del Serbal, 2000.

El culto a los santos comenzó con los mártires, que se celebraban en un principio con el día de su muerte, considerada como *mors altera nativitas*, es decir, *dies natalis*, o nacimiento a la vida eterna. Después que se acabaron las persecuciones, Réau sostiene que los santos comenzaron a escasear, por lo que se agregó el culto de los confesores y vírgenes, que sin haber derramado su sangre, habían servido a Dios rindiéndole homenaje a través de sus virtudes. Coincidían los doctores de la Iglesia, en que san Juan evangelista era el prototipo de este culto, pues no había muerto como mártir. “Así los santos no mártires fueron a su manera «testigos» de Cristo. Obviamente, la Iglesia pone en primer plano el verdadero martirio, rojo por la efusión de sangre, aunque rinde el mismo homenaje al martirio blanco de los confesores y de las vírgenes”²³³. Así un destacado lugar de importancia lo ocupaban los prestigiosos santos, mártires, confesores y vírgenes de toda la cristiandad, y que por consiguiente aparecían en todos los libros litúrgicos de Occidente y se usaban en las letanías. Probablemente en Chartres se encuentre la disposición más precisa, honrándolos, según las prescripciones litúrgicas, en la portada meridional, donde se representan al centro a cada lado de los apóstoles, a la derecha los mártires y a la izquierda los confesores²³⁴.

Más que el día de la muerte o del nacimiento, desde el punto de vista iconográfico es más relevante la fecha de la canonización, pues ésta es la que origina el culto público y su consiguiente aparición en el arte sagrado. Podemos considerar excepcionales la anticipación del culto local a la canonización, manteniéndose como una constante el hecho de que el culto y la iconografía comienzan sólo una vez canonizado el santo.

Las Iglesias y catedrales también concedían un lugar de destacada importancia al programa iconográfico a la vida de los santos lo ocupaban los santos locales. Hombres y mujeres que con su vida ejemplar conferían identidad y cohesión a una comunidad, los hacía ser parte de algo, ser depositarios de una tradición. Se comprueba una celosa devoción que cada diócesis dispuso a fin de venerar a sus santos. Así en *Reims* a *Sixto*, *Nicasio* o *Eutropia*, en *Amiens* a *Fermín*, *Victorico* o *Ulfa*, en *París*, a *Dionisio* y *Genoveva*, en Chartres a *Potenciano*, *Leobino* y *Modesta*, así cada catedral preservaba su pasado, todo lo que era relevante quedaba grabado para la eternidad. Así tanto el humilde campesino, el paciente artesano o el arrogante caballero, poseían raíces, memoria y pasado. Eso les debía procurar una reconfortante seguridad.

²³³ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Tomos I. Barcelona: Del Serbal, 2000, p. 439.

²³⁴ Cfr. MÂLE, Emile, Op. Cit., p. 342.

Vinculación	Santos	Atributos
Diáconos	San Vicente	Vestido con una dalmática. Sus atributos son una muela de molino y una parrilla, sogá al cuello y racimo de uvas.
	San Esteban	Joven e Imberbe, en dalmática de diácono con estola, palma piedra en la cabeza, libro del N.T. en su mano
	San Lorenzo	Joven, con cabeza descubierta, viste dalmática con llamas, libro del N.T. y cruz procesional, parrilla, palma y bolsa.
Mártires	San Sebastián	Contrario al s. XV, se lo representa anciano y barbudo, viste según la moda Atado a un árbol o columna y flechado.
	San Blas	Tocado con una mitra, rastrillo, dos cirios entrecruzados o un cirio en espiral, cardando lana, un cerdo, un corno.
	San Jorge	Joven imberbe con armadura, pelo rizado largo, bandera, lanza partida, espada, escudo con cruz y dragón a sus pies.
	San Gervasio	Junto a su hermano gemelo Protasio, con los instrumentos de su martirio: un azote con bolas de plomo y la espada.
	San Protasio	Junto a su hermano gemelo Gervasio, con los instrumentos de su martirio: un azote con bolas de plomo y la espada.
	San Hipólito	Como soldado romano, con lanza o espada y a veces, a caballo, llave de carcelero, cinturón y cuerda, o 4 caballos.
	San Dionisio	La mitra episcopal y las cadenas. Representado como el <i>cefalóforo</i> por excelencia, con las cabeza en sus manos.
Confesores	Sto. Tomás Becket	Obispo, con mitra, báculo y palio o casulla, como mártir con espada en el cráneo, o con la coronilla en sus manos.
	San Marcelo	Obispo, con báculo, cuya asta hunde en las fauces del dragón, o libera poseídos, forma pareja con Sta. Genoveva.
	San Gregorio	Imberbe, como Papa tocado con la tiara y con la cruz de 3 travesaños, paloma, a veces maqueta de iglesia, libro.
	San Jerónimo	León, piedra, calavera, capelo cardenalicio, paloma, crucifijo, inspiradora, pergaminos o libros, reloj de arena.
	San Nicolás	Como obispo, con mitra y apoyado en un báculo, ancla, 3 bolsas de oro, resucitando 3 niños de 3 toneles, manzanas.
Vírgenes	San Martín	Como Legionario, o como obispo, con mitra y báculo, como atributo tiene un mendigo y más tarde un pato silvestre.
	Santa Inés	Vestida con su larga cabellera, orante, con cordero blanco acostado a sus pies, diadema, hoguera, espada y palma.
	Santa Cecilia	Originalmente aparece sin atributos, después, un ángel le pone una corona de rosas sobre su cabeza, lirio, espada.
	Santa Catalina	Como princesa, coronada, pisoteando al emperador. Con libro, palma, rueda dentada rota, espada, anillo.
	Santa Águeda	Palma, antorcha, cirio encendido o cuerno de unicornio, en su mano, senos arrancados con tenaza en una bandeja.

CUADRO 16.

Iconografía de los santos y sus atributos

Fuente: Elaboración propia en base a RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Tomo II vol. 3, 4 y 5. Barcelona: del Serbal, 2000 y CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía cristiana*. Madrid: ediciones Istmo, 2003., MÂLE, Emile, op.cit. págs. 299-368.

Después de este análisis del programa iconográfico de las catedrales del *gótico clásico francés*, es que podemos afirmar con contundencia que estas derivan su planteamiento en absoluta conformidad con la celebración cultural, ésta es, a través del clérigo y el doctor, la que ordena y dispone los temas, los personajes y el lugar que les corresponden en el templo, pues el arte está supeditado a una acción litúrgica, a ella sirve, de allí obtiene su alimento y por tanto en ella encuentra su inspiración²³⁵.

Sólo nos resta indicar a modo de conclusión parcial, las características generales que tuvo la *iconografía bajo medieval*, que podemos derivar al estudiar los cuadros esquemáticos y análisis anteriores. Lo primero que leemos es que si para el hombre del *Renacimiento* lo caracterizó «una pasión por la parte», teniendo en *Leonardo* su prototipo, al alto gótico lo caracterizó una «profunda pasión por el orden», siendo su prototipo la *Catedral*. Ella reflejó el espejo del mundo, en ella se escribió todo el conocimiento acumulado que servía al hombre para alcanzar a Dios, pero se escribió siguientes los principios y métodos de un *arte sagrado*, de igual modo si fuera una ciencia. El teólogo, el clérigo, el escolástico transmitían la tradición acumulada desde los primeros Padres de la Iglesia, en *manuales litúrgicos*, *espejos*, *sumas* y demás textos aludidos, ceñidos estrictamente a la liturgia, para elaborar complejos planes iconográficos que representaban las grandes festividades del calendario litúrgico y las vías de acceso y modelos que tenía el fiel para alcanzar la vida eterna junto a Dios. Todo era seguido por un estricto orden, todo debía armonizar para que este arte cumpliera su cometido pedagógico y anagógico, ambas expresaban caminos para una misma realidad.

Se había llegado a alcanzar una auténtica *teología del arte*, madurada a la luz de la *fe*, explicada a través de la *liturgia* y organizada en torno a la *escolástica*, nunca se dejó a merced de la fantasía individual, a los caprichos personales o las emociones pasajeras. Mucho había de grandeza inmutable, de gravedad hierática, de solemne impasibilidad. El arte es inequívocamente escritura sagrada, lo que significa que para representar el mundo suprahumano como el mundo visible hay modos convencionales, cánones prefigurados y actitudes sistematizadas. El arte es considerada como una de las formas de la liturgia. Todas son expresiones de una realidad que trasciende al mero mundo de las formas, que las vincula metafísicamente con la raíz primera y el sentido último, ya que todas obedecen a una concepción tradicional del arte. “De esta manera alcanzó la grandeza que poseen

²³⁵ Cfr. Op. Cit DE LA VORÁGINE, Santiago. Op. Cit RÉAU, LOUIS,. Tomos IV y VI., CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía cristiana*. Madrid: Istmo, 2003. Op.cit MÂLE, Emile,. pp. 299-368

*las obras en que han participado los siglos. Entonces hubo en el arte algo de impersonal y profundo*²³⁶. Pero tampoco debemos olvidar el instinto del pueblo, la viva sensibilidad de los artistas que aportaron su genio, que interpretaron dócil e ingenuamente el pensamiento de los doctores. “*Un modesto artista, al reproducir simplemente un modelo consagrado, hacía entonces una obra profundamente conmovedora*”²³⁷.

No sólo el orden modeló esta estética iconográfica del arte sagrado del gótico clásico, sino que también se expresó en una absoluta *obediencia a las reglas*. Desde la elección del sitio donde se iba erigir una catedral, hasta su orientación, la disposición de su programa escultórico y los temas de sus vidrieras, absolutamente todo obedecía a un sabio plan previo cristalizado por el paso de los años y por la sabiduría acumulada a la luz de escrutar las Escrituras y comprender sus fenómenos cosmológicos que la expresaban. La *orientación* pues, era clave, ya que era el elemento que le permitía armonizarla con el cosmos y proyectarla hacia Dios, que había prometido su retorno, de ella surgía el resto de las disposiciones. El *Concilio de Trento* menoscabó ese principio y luego todo fue olvidado, y con el tiempo, el arte dejó de ser *sagrado*.

Junto con la orientación, la *jerarquía* también fue importante. Este principio ordenador regulaba las reglas de ubicación de los elementos del programa. A la derecha no es lo mismo que la izquierda, arriba no era lo mismo que abajo, lo que supuso que arriba a la derecha era una posición de mayor jerarquía con respecto a cualquier otra composición. En el arte del *alto gótico* el cuidado de la disposición se hace extensivo al más insignificante detalle y es el principio que gobierna las más ingeniosas ubicaciones. La *simetría* fue muy apreciada, pues se le consideraba la expresión sensible de una armonía misteriosa. Por eso aparecen replicadas hasta la saciedad los paralelos numéricos de figuras entre ambos Testamentos, todo esto suponía un acabado dominio del número, estos estaban dotados de una fuerza secreta, que ya la habían detectado los clásicos como *Pitágoras*, *Boecio* y después *san Agustín*. Todo el cosmos estaba escrito en el lenguaje de los números, así la música expresaba ese orden inmutable y le proponía a la arquitectura el número como sistema de belleza demostrable. La escuela catedralicia

²³⁶ Op. cit., MÂLE, Emile, p. 25.

²³⁷ *Ibíd.*, p. 26.

de Chartres, principalmente con *Thierry de Chartres* y *Guillermo de Conques*, profundizó en ello²³⁸.

La tercera característica de la iconografía medieval es que ella es en sí, un lenguaje simbólico, como hemos tenido ocasión de revisar en el capítulo anterior. El arte medieval está lleno de intenciones y mensajes que hay que saber leer y develar, pues aquí todo está vivificado por el espíritu. *“He aquí las características generales de la iconografía de la Edad Media. En ésta época el arte es a la vez una escritura, una aritmética, una simbólica. Y de ahí resulta una armonía profunda”*²³⁹.

Por tanto, debemos a la liturgia su enorme capacidad para engendrar tal cantidad de formas plásticas iconográficas –junto con las formas arquitectónicas–, lo que nos demuestra la estrecha comunión que había entre estos durante el desarrollo del Medievo. Pero nunca debemos olvidar que esta iconografía cristiana no permaneció inmutable durante esta «larga edad media» sino que evolucionó merced de distintas causas, no siempre de carácter religioso. Por tanto es clave entender la liturgia como la raíz de las diferencias de esta evolución, pues ésta ejerció una notable influencia tanto sobre los temas como por sobre las formas. También debemos a consideraciones litúrgicas el desarrollo de programas que ilustrarán la concordancia tipológica entre ambos Testamentos. Por otro lado sólo baste mencionar que la organización del año litúrgico en Occidente, centrado en los ciclos de Navidad y de Pascua fueron claves para discernir la iconografía, que se enfoca en estos períodos, restringiéndose los pasajes de la vida pública de Jesús.

Finalmente, es relevante considerar que el paso de la *Lectio continua* a la *Lectio propria*²⁴⁰ después del siglo VI, ya que fue decisivo para conformar la iconografía medieval, ya que se redujeron los repertorios de las perícopas de los domingos y de las demás fiestas litúrgicas, por lo que revistió mayor importancia –iconográficamente hablando– el leccionario que los Evangelios. Además se observa que también dejaron su huella en el arte gótico francés, ciertas liturgias locales como la consagración real en la catedral de Reims o la fiesta de la Ascensión en la catedral de París.

²³⁸ Ver Op. Cit. VON SIMSON, Otto, cap. 2 *La medida y la luz*, pp. 43-69.

²³⁹ Op. Cit. MÂLE, Emile, p. 40.

²⁴⁰ Es decir, de pasar a leer los textos sagrados de principio a fin, en un *continuum* sin cortes; a extraer de los Evangelios y de los Hechos de los Apóstoles las perícopas adaptadas a las diferentes festividades del año litúrgico, que serán recogidos en libros litúrgicos especiales denominados leccionarios o evangeliarios.

II.2 EL SIMBOLISMO DEL TEMPLO CRISTIANO

II. 2.1 EL ORIGEN CELESTE DEL TEMPLO.

Habíamos hablado sobre el simbolismo teológico y cosmológico en el epígrafe 1.4.3 de la Primera Parte, y de cómo el simbolismo de la Biblia en general era puramente teológico y que debió echar manos a las tradiciones de los pueblos precristianos para asimilar una simbología cosmológica que le permitiera expresar las verdades teológicas que emanaban de sus textos sagrados. El mundo judío ya había armonizado ambas dimensiones desde el origen más remoto²⁴¹. Estas consideraciones sobre el doble simbolismo de los edificios religiosos nos van a permitir dilucidar la cuestión que hay que examinar, creemos, en primer lugar porque condiciona a las demás: se trata del origen celeste del templo.

La decisión y el acto de edificar un templo consagrado a Dios, siempre es comunicado por Él mismo, nunca se abandona a la inspiración personal del arquitecto, En el pensamiento tradicional la instrucción viene dada desde lo Alto. Dicho de otro modo, *“el templo terreno se realiza según un arquetipo celeste comunicado a los hombres por mediación de un profeta, lo cual fundamenta la tradición arquitectural legítima”*²⁴². En la tradición judeo-cristiana existen varios casos donde Dios revela los modelos a los

²⁴¹ *Sabbath* o *Shabbath* (sábado): El séptimo día de la semana judía (desde la caída del sol el viernes hasta la caída del sol el sábado). Los judíos asisten a la sinagoga para lecturas de la Tora y oraciones (*Éxodo 20: 8-11*), su origen probable sea el séptimo año que los egipcios dejaban la tierra sin cultivar, para que esta recuperara sus nutrientes. El *Sukkot* es la *fiesta de las tiendas* o de la *Recolección*, se realizaba para recordar la estancia en el desierto; *se celebra la cosecha y el fin de la parte principal del año agrícola* y se realiza en octubre (*Levítico 23:34-43; Números 29:12-38; Deuteronomio 16:14-15*). El *yom kippur* (día del perdón) es una fiesta de penitencia Día de Expiación. Festividad solemne caracterizada por el ayuno y el autoexamen. Esta fiesta va preparada por el *rosh ha-shana* (año nuevo), *se celebra en septiembre, coincide con el equinoccio de otoño* (*Levítico 16:29-31; 23:26-32*). La fiesta de la dedicación o *hannukah* celebra la purificación del templo coincide con el solsticio de invierno. Los *purim* (las suertes) conmemoran la salvación del pueblo por obra de Ester; esta fiesta se convirtió en el equivalente a nuestro carnaval y se celebra cuarenta días antes del pésaj (*Ester 9:20-28*). El seder de Pésaj es la mayor y más antigua festividad judía. Se celebra el 14 de Nissan (calendario judío), y por lo general cae a fines de marzo o principios de abril. (*Éxodo 12:14-20, 24-27*) fiesta es el atardecer del jueves previo al shabbath en la conjunción de la luna llena con el equinoccio de primavera. Coincide con el Jueves Santo del mundo cristiano, y era la razón de la Última Cena.

²⁴² HANI, Jean. *El simbolismo del templo cristiano*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2000, pág. 21.

hombres, prototipos que fueron creados desde la eternidad, y que Él instruye a sus elegidos para ser reproducidos en la Tierra.

Tenemos estas indicaciones que Dios da a los hombres con los cuales sella su Alianza, el primero de ellos es Noé. No olvidemos que el Arca es considerada una prefiguración de la Iglesia y, por consiguiente, del templo visible. La forma y las dimensiones del Arca fueron interpretadas por los primeros Padres con un sentido claramente eclesial. Probablemente un residuo de esta concepción sería que al lugar de los fieles se le denomine «nave».

Hazte un arca de maderas resinosas. Haces el arca de cañizo y la calafateas por dentro y por fuera con betún. Así es como la harás. Longitud del arca: trescientos codos; su anchura: cincuenta codos; y su altura, treinta codos. Haces al arca una cubierta y a un codo la rematarás por encima, pones la puerta del arca en su costado, y haces un primer piso, un segundo y un tercero²⁴³.

Dios le comunica a Moisés: *“Hazme un Santuario para que yo habite en medio de ellos. Lo harás conforme al modelo de la Morada y del mobiliario que voy a mostrarte”²⁴⁴*. Eso no es todo, le da indicaciones precisas de medidas, de ornamentos y de terminaciones precisas para construir el Arca de la Alianza. Así, los diferentes santuarios del Antiguo Testamento fueron edificados siguiendo las indicaciones de Dios. Se dice expresamente de *Besalel* y *Oholiab*, elegidos como arquitectos del Arca de la Alianza, que Dios *“les ha concedido el don de enseñar. Les ha llenado de habilidad para toda clase de labores en talla y bordado...Son capaces de ejecutar toda clase de trabajos y de idear proyectos”²⁴⁵*. Todo lo que atañe al templo mosaico da lugar a prescripciones detalladas por parte del Señor. También sabemos que Él le comunica a *David*: *“Tu hijo, al que pondré en tu lugar sobre el trono, será quien construya el templo en mi Nombre”²⁴⁶*. También, según se lo había dicho Dios, *“David dio a su hijo Salomón el diseño del vestíbulo y de los demás edificios, de los almacenes, de las salas altas, de las salas interiores y del lugar del Propiciatorio; y también el diseño de todo lo que tenía en su mente...”²⁴⁷*. Así es que el rey *Salomón* se dispuso a construir lo que Dios le había comunicado a su padre: *“Salomón construyó el templo de Yahvé. El templo que edificó el rey Salomón a Yahvé tenía sesenta codos de largo, veinte de ancho y veinticinco de*

²⁴³ Gn. 6, 14-16.

²⁴⁴ Ex. 25, 8-9 y ss.

²⁴⁵ Ex. 35, 34.

²⁴⁶ 1Rey. 5, 19.

²⁴⁷ 1Cro. 28, 11-19.

alto....²⁴⁸. Trece años tardó en construirlo totalmente, mientras Dios le inspiraba: *“Por este templo que estás construyendo, si caminas según mis preceptos, obras según mis sentencias y guardas todos mis mandamientos, caminando conforme a ellos, yo te cumpliré mi palabra, la que prometí a David tu padre. Habitaré en medio de los hijos de Israel”*²⁴⁹. Para el ornamento interior del templo, Salomón mandó a buscar a Jirán el broncista que *“estaba dotado de conocimiento, pericia y habilidad para ejecutar cualquier trabajo en bronce”*²⁵⁰. Es así que concluidos los trabajos y en la celebración de la fiesta de las tiendas realizan la dedicación del Templo, trasladando el Arca de la Alianza que contenía las dos tablas de piedra con la Ley, y cuando la gloria de Yahvé cubría el templo Salomón dijo: *“Yahvé puso el sol en los cielos, pero ha decidido habitar en densa nube. He querido erigirte una morada principesca, un lugar donde habites para siempre”*²⁵¹.

Por su lado, Ezequiel hacia el año 570 a.C. el veinticinco de su cautividad en Babilonia, también recibe en una visión en que Dios lo toma de su mano y lo lleva al templo donde le da una descripción pormenorizada del Templo que se ha de edificar; percibe un ángel que sostiene una vara de medir, el cual le da al profeta, junto con su descripción, todas las medidas del templo. Y, posteriormente, dice Dios a Ezequiel²⁵²:

*Y tú, hijo de hombre, describe este templo a la casa de Israel, para que queden avergonzados de sus culpas y tomen nota de su plano. Si se avergüenzan de toda su conducta, enséñales la forma del templo y su plano, sus salidas y entradas, su forma y todas sus disposiciones, toda su forma y todas sus leyes...Éste es el fuero del templo: En la cumbre del monte, todo el territorio en su ámbito es santísimo*²⁵³.

Queda configurado el lugar sagrado por excelencia, el «*Debir*», el *santo de los santos*, el *sancta sanctorum*, donde estaba el Arca de la Alianza, que era lo que le otorgaba su peculiar carácter. Este lugar era entendida como un trono vacío, sobre el cual se posaba la *shekiná*, la nube de la presencia de Dios o encarnando la presencia real de Dios entre los suyos. El lugar donde fue edificado el Templo era el *monte Sion*, suelo consagrado por Dios, donde Él le había manifestado a Salomón: *“Tu me encargaste*

²⁴⁸ 1 Rey. 6, 1-10. Ver 2Cro 3, 1-7.

²⁴⁹ 1 Rey. 6, 12-13.

²⁵⁰ 1 Rey. 7, 14. 2 Cro 2, 12-14. Ver Ex. 35, 30-35.

²⁵¹ 1 Rey. 8, 12-13. 2 Cro. 5, 11-62.

²⁵² Podríamos encontrar más evidencias de la existencia de este arquetipo celeste en otros campos. Así, por ejemplo, el *Libro del Apocalipsis* fue redactado por san Juan siguiendo el dictado de un ángel, los santos iconos de Cristo y la Virgen han sido pintados tradicionalmente a partir de imágenes «acheiropoietes» (es decir «no hechas por mano de hombre»), en particular el famoso *Mandilion*, la *Vera Icona* («la verdadera imagen») desaparecido en el saqueo de Constantinopla por los cruzados en 1203, aunque se conserva una copia en la catedral de Laon.

²⁵³ Ez.43, 10-12. Ver antes Ez. 40 a 42.

*construir un templo en tu monte santo, y un altar en la ciudad donde habitas, a imitación de la tienda santa que tu preparaste desde el principio*²⁵⁴. Pero el Arca de la Alianza se perdió en el exilio (año 70 d.C.) y a partir de entonces el Sancta Sanctorum quedó vacío. Ese espacio vacío se convirtió entonces, en un acto de espera y de esperanza hasta el día que el mismo Dios restaure su trono²⁵⁵.

Se nos podría objetar que esta concepción era cierta, quizá, por lo que concierne al Templo de Jerusalén pero no por lo que respecta a la iglesia cristiana. Existe en nuestros días una tendencia, entre algunos liturgistas, a negarse a admitir cualquier vínculo entre el templo de Jerusalén y la iglesia cristiana. Pero debemos indicarles categóricamente que están equivocados. Volvamos a las raíces.

Con la destrucción del Templo de Salomón por *Nabucodonosor* hacia el 607 a.C. surgió en el cautiverio en Babilonia, la idea de tener una casa de oración que congregara a los judíos, ese fue el origen de la *Sinagoga*. Con la reedificación del Templo por parte del rey *Herodes el Grande* iniciada hacia el 4 a.C., convivieron ambas instituciones. Recordemos que el Templo era la morada de Dios, donde se posaba la *Shekiná*, pero sin acceso para los hijos de Israel. Sólo podía entrar el *sumo sacerdote*, una vez al año para el día del *Yom Kippur*. El lugar donde se albergaban los rollos de la *Torá* eran las sinagogas. Cuando el templo fue destruido definitivamente en tiempos de *Tito* hacia el 70 d.C., el judaísmo de *Jamnia* entendió que la sinagoga era clave para la subsistencia del judaísmo renovado en esos tiempos, un judaísmo que derivaba de la Ley, de la práctica del ascetismo, y no del sacrificio y del Templo. El judaísmo fue entonces sólo fariseo, la tradición saducea sucumbió.

Ahora, si la *sinagoga* guarda en la urna de la *Torá* una especie de *Arca de la Alianza*, este hecho la convierte en lugar de una especie de «presencia real», puesto que en ella se conservan los rollos de la *Torá*, la palabra viva de Dios, la cual reina en medio del pueblo de *Israel*. Por ello el escriño se rodea con los símbolos más profundos y sagrados, que encuentran su correspondencia con la real presencia de Dios, de hecho estaba oculta por un velo y delante arde el candelabro de las siete velas, la *menorá*. Pero ello no es todo, la sinagoga se orienta hacia el destruido Templo, y cuando el rabino y la

²⁵⁴ Sab. 9, 8.

²⁵⁵ Cfr. RATZINGER, Joseph. *El espíritu de la liturgia: una introducción*. Madrid: Cristiandad, 2007, pp. 104-105

comunidad rezan y leen la *Torá*, miran hacia el *Arca de la Alianza*, hacia Jerusalén, hacia el Santo de los Santos, el lugar de la presencia de Dios para el pueblo judío²⁵⁶.

Por esta razón el culto es el que une a los convocados, y el que le da sentido. Es la primitiva comunidad del Sinaí que se reúne a escuchar la palabra de Dios y a sellar la Alianza entre Dios y el hombre mediante el sacrificio. Es así que el templo cristiano nace en solución de continuidad con la sinagoga; y ésta nace en continuidad del Templo, sin ruptura dramática, sin corte, sino que se plantea como un absoluto *continuum* que adquiere su novedad específica en ser testigo de la muerte y resurrección de *Cristo*, el *Ungido*, el *Hijo de Dios*. Por tanto «la función» del templo cristiano no es simplemente algo tan prosaico como la de ofrecer un abrigo a la «congregación de los fieles» y no redimir en absoluto la función del templo hebreo, en cuanto morada de la divinidad y, por ello, no ser un lugar sagrado en sí mismo y conforme a un modelo celeste.

Esta continuidad estrecha, con la sinagoga, con su forma arquitectónica y cultural, no supone ninguna contradicción con lo que dijimos anteriormente: es decir, que la liturgia cristiana incluye también el templo y no es sólo la continuación de la sinagoga. Pues la sinagoga misma se entendía como referida al templo. La sinagoga no era únicamente el lugar de la instrucción, una especie de sala para la instrucción religiosa...sino que siempre estuvo orientada hacia la presencia de Dios. Pero, para los judíos, esta presencia de Dios estaba, y está, estrechamente vinculada al templo²⁵⁷.

Para los que sostienen esa teoría, el único templo verdadero es el templo espiritual constituido por la comunidad de los fieles. Esta escéptica visión, que hace caso omiso de la tradición, e incluso, de la propia naturaleza de las cosas, no ven tampoco esa solución de continuidad en el rito de dedicación o consagración de las iglesias, que restablecen consecutivamente un paralelismo entre el templo cristiano y el de Salomón. Impugnar esto es minar el misterio que encierra el origen celeste del templo y socavar el fundamento mismo de la ciencia sagrada tradicional de los padres de la Iglesia, su liturgia y sus rituales. Por tanto el templo cristiano es cabalmente una continuación, con algunas diferencias por supuesto, del templo de los judíos, y esto es lo que afirma la tradición desde antiguo. Un documento cardinal a este respecto del Papa Clemente Romano, dice

²⁵⁶ Cfr. *Ibíd.*, pp. 106-107

²⁵⁷ *Ibíd.*, p. 104.

esto: “Dios mismo ha indicado, en virtud de Su suprema Voluntad, el lugar en que estos oficios han de celebrarse, y aquellos que deben celebrarlos”²⁵⁸.

Éste parece haber sido también el pensamiento de San Paulino, obispo de Tiro y constructor de la iglesia de esa ciudad. En su Historia de la Iglesia, Eusebio nos ha conservado el panegírico de este santo, en el que se nos dice que alzó el templo según los principales de una inspiración divina: con el ojo del espíritu clavado en el maestro supremo y tomando como arquetipo todo lo que le vio hacer, reprodujo la imagen con la mayor exactitud posible, como Besalíel, quien, lleno del espíritu de Dios, del espíritu de sabiduría y de luz, fue escogido por Él para reproducir en el símbolo del templo la expresión material del tipo celeste. Igual Paulino, quien forjándose en su espíritu una imagen exacta de Cristo, el Verbo, la Sabiduría, la Luz, construyó un templo magnífico al Altísimo, sobre el modelo de un templo más perfecto, como emblema visible del templo invisible (X, 4, 21). El edificio fue levantado «siguiendo las descripciones facilitadas por los santos oráculos» (X, 43); y también: «Mas allá de todas las maravillas están los arquetipos, los prototipos y modelos significativos y divinos (de la arquitectura de los templos), quiero decir la renovación del edificio razonable y divino en el alma» (X, 54). Toda la disposición de la iglesia es presentada con detalle, con su simbolismo. Y el autor termina diciendo que el Verbo, gran ordenador de todas las cosas, se ha hecho sí mismo en la tierra una copia del tipo celeste que es la Iglesia de los «primogénitos inscritos en el cielo, la Jerusalén celeste, Sion, la Montaña de Dios y la Ciudad del Dios vivo (X, 65)»²⁵⁹.

Este documento demuestra que la concepción cristiana del templo, no obstante su propia identidad, se mantiene en configuración análoga con la del Antiguo Testamento: el templo cristiano es también el reflejo en la tierra de un arquetipo divino, la Jerusalén celeste del Apocalipsis, que narra San Juan de forma semejante a la profecía de Ezequiel. Al igual que este profeta, san Juan nos ha transferido las dimensiones-prototipo de esta nueva Jerusalén, dimensiones calculadas por un ángel arquitecto gracias a una caña de oro:

Entonces vino uno de los siete ángeles...y me habló diciendo: «Ven, que te voy a enseñar a la Novia, a la Esposa del Cordero.» Me trasladó en espíritu a un monte grande y alto y me mostró la ciudad santa de Jerusalén, que bajaba del cielo, de junto a Dios. Su resplandor era como el de una piedra muy preciosa, como jaspe cristalino. Tenía una muralla grande y alta con doce puertas, y sobre las puertas, doce ángeles y los nombres grabados, que son los de las doce tribus de los hijos de Israel; al oriente tres puertas; al norte tres puertas; al mediodía tres puertas; al

²⁵⁸ ROMANO, Clemente. *Ad Corintios*. 1, 40. San Clemente fue cuarto Papa. Padre Apostólico, mártir c.97. Tercer sucesor de San Pedro como obispo de Roma y vicario de Cristo. Escribió esta importante carta a los corintios, carta que tenía por objeto restablecer entre ellos la paz y la concordia. Citado por HANI, Jean, op. Cit., p. 23.

²⁵⁹ Op. Cit., HANI, Jean, pp. 23-24.

occidente tres puertas. La muralla de la ciudad se asienta sobre doce piedras, que llevan los nombres de los doce apóstoles del Cordero.

El que hablaba conmigo tenía una caña de medir, de oro, para medir la ciudad, sus puertas y su muralla. La ciudad es un cuadrado. Su longitud es igual a su anchura. Midió la ciudad con la caña, y tenía doce mil estadios. Su longitud, su anchura y altura son iguales. Midió luego su muralla, y tenía ciento cuarenta y cuatro codos – con medida humana, que era la del ángel-. El material de esta muralla es jaspe y la ciudad es de oro puro semejante al vidrio puro²⁶⁰.

Esta Jerusalén celeste del Apocalipsis es el símbolo primordial para el estudio que realizamos. Si la religión cristiana es escatológica y el mundo es temporal; ya que fue creado por Dios y dejará de existir el día del Juicio Final, entonces surgirá el reino de Dios en forma de cielo eterno, entonces entendemos este texto apocalíptico, como una serie concatenada de símbolos, es decir como una estructura simbólica, en el decir de Revilla²⁶¹. Ahora, no quiere decir esto que debemos pensar en la Iglesia como una representación de la Jerusalén celeste, sino que Juan nos presenta una serie coordinada de símbolos que nos refieren justamente a esta Nueva Jerusalén como *símbolo* del reino celestial, que no es lo mismo, y así es como debemos entenderla, es decir, como idea, metáfora y arquetipo. Por eso este texto es el que está en el centro de la liturgia de la Dedicación, y de él extrae el templo todo su significado fundamental.

Según nos propone Paul Frankl, el apóstol san Juan llegó a la idea o la imagen poética de la *Jerusalén Celeste*, porque en el sistema político griego, la ciudad y el estado había una relación de identidad, y ésta era la razón de que el reino celestial se identificara con la idea de una ciudad, pero una ciudad que superara todo lo humanamente concebible, de allí la magnificencia y esplendor utilizado en el lenguaje para describirla²⁶². Ahora bien, y con esto querríamos concluir con la cuestión del arquetipo de origen celeste del templo cristiano y de sus referencias al judaísmo; la Jerusalén celeste sintetiza la idea cristiana de «comunidad de los elegidos» y «cuerpo místico» y la idea judía del templo como residencia del Altísimo, y por ello asegura la solución de continuidad de un Testamento a otro y, por consiguiente, de un templo a otro. Ello aparece con mayor claridad aún con el estudio del simbolismo cosmológico de esta Nueva Jerusalén²⁶³.

²⁶⁰ Ap.21, 9-18.

²⁶¹ Cfr. REVILLA, Federico. *Fundamentos antropológicos de la simbología*. Madrid: Cátedra, 2007, p. 36.

²⁶² Cfr. FRANKL, Paul. *La arquitectura gótica*. Madrid: Cátedra, 2002, pp. 412-413.

²⁶³ Cfr. HANI, Jean. Op. Cit., p. 24.

II. 2.2 EVOLUCIÓN DEL TEMPLO CRISTIANO.

Ya en el capítulo tres, específicamente en el epígrafe I. 3. 2 nos referíamos algo sobre el origen del templo cristiano producto de obedecer a ciertas formas litúrgicas que fueron evolucionando en el tiempo. Ahora nos detendremos un poco más en ello, sin querer hacer una historia del templo cristiano, pero si revisar los orígenes, para entender que es lo que se celebra y como fueron ocurriendo ciertas evoluciones que nos permitirán explicar dentro de esta evolución, el rol de la catedral del *alto gótico*.

Lo esencial es comprender que el signo fundamental de la realidad celestial es la participación en el banquete pascual y escatológico, y esto será evidente desde el momento que Cristo convoca a su comunidad congregada en torno a una mesa. Podríamos decir entonces que esencialmente la *misa* es una *mesa*. Pues lo cardinal es celebrar la cena eucarística y reactualizar el sacramento pascual. Pero es una mesa vivenciada en comunidad, en una asamblea. El cristianismo pudo caracterizarse entonces por una activa vida en comunidad. Además esta iglesia o reunión de los que habían escuchado la llamada de Dios en el nombre de *Jesús*, Cristo y Señor, está animada por el *Espíritu*. Según san Lucas, la caracterizan tres aspectos:

1. Los discípulos acuden asiduamente a la *enseñanza de los apóstoles*: En esa catequesis a los nuevos bautizados, se interpretan las Escrituras a la luz de Cristo resucitado; se recuerdan las palabras y los hechos de Jesús para encontrar en ellos una regla de vida. Así, poco a poco, se va recogiendo la materia de los evangelios.
2. Los discípulos practican asiduamente la *comunión fraterna*, comunión de *corazones* que se expresa en la *comunión de bienes*; no hay pobres entre ellos, pues nadie considera suyo lo que le pertenece, sino que lo pone a disposición de todos.
3. Los discípulos celebran asiduamente la *fracción del pan*, o *fractio panis*, es decir la eucaristía, y las *oraciones*. Rezan en el templo, en las sinagogas en las casas o en otros lugares.

Al principio, como vemos, se reúnen en las mismas sinagogas hasta el año 50, después del Concilio de Jerusalén, se comenzó a producir una diferenciación gradual hasta el año 70, después de eso fueron dos instituciones distintas. La Iglesia debió conformarse según los tiempos exigían. Es así que en cuanto al Espíritu y los ministros que la animaron, la naciente iglesia fue tomando su particular camino a la luz de la tradición que se iba configurando en torno a los apóstoles, sucesores legítimos de Cristo, así, el Resucitado dio su *Espíritu* a la comunidad para animarla. Le dio también unos *ministros para* que sirvieran a los creyentes. Poco a poco fueron naciendo y diferenciándose los diversos ministerios. Hay que poner siempre aparte a *los doce*. Fundamento de la iglesia, no podrán ser sustituidos en calidad de tal. Ellos establecieron en Jerusalén a los *ancianos* (o *presbíteros*, según una palabra griega) y Pablo hizo lo mismo en sus comunidades. También instituyeron *inspectores* (*episkopos*, en griego, de donde deriva nuestra palabra *obispo*). Los helenistas se dedicaron al servicio o *diakonía*; más tarde se hizo de ellos los precursores de los diáconos, aunque parece ser que ellos no eran diáconos, sino responsables de la iglesia. También van apareciendo los *enseñantes*, los *profetas* y *profetisas*. Pero no vayamos a creer que existe ya la jerarquía tal como la conocemos a partir del siglo II: todo está aún en gestación. Los discípulos se sienten responsables de transmitir a todos lo que han descubierto: «*Nosotros no podemos menos de contar lo que hemos visto y oído*», declara Pedro al sanedrín (Hch.4, 20) Movida por el Espíritu, la comunidad de Antioquía envía a Bernabé y a Pablo a misionar (Hch.13, 1-3). Y en el entusiasmo de su fe, Pablo se pone a catequizar incluso antes de que se complete su formación (Hch.18, 24-28).

La Comunidad comienza a configurarse como una y diversa. Esta única iglesia es también la iglesia de Jerusalén, la iglesia establecida en Antioquia, en Éfeso... El rostro de cada comunidad esta modelado por lo que vive, por su situación histórica económica, por su pasado. La que está compuesta por judíos que se han hecho cristianos no tiene la misma sensibilidad que la que ha nacido en ambiente pagano.

La resurrección de Jesús y la venida del Espíritu en Pentecostés permiten a los discípulos comenzar a descubrir el misterio de Jesús. Estos discípulos siguen siendo judíos, pero forman en el seno del judaísmo un grupo extraño; el de los testigos de Jesús resucitado. Tienen que mantener una doble fidelidad: *A Jesús - a la vida*, que les plantea no pocas cuestiones. Para responder a estas cuestiones se remiten a los recuerdos que

tenían de Jesús. Pero lo hacen a *la luz de la Resurrección*. Esos recuerdos van tomando forma, en torno a tres centros principales de interés:

1. Los discípulos *predican* para anunciar a los judíos y luego a los paganos a Jesús resucitado: es el grito de fe de los primeros cristianos;
2. Los discípulos *celebran* al resucitado en la liturgia, sobre todo en la eucaristía. Con esta ocasión toman forma muchos de sus recuerdos sobre Jesús;
3. Los discípulos *enseñan* a los nuevos bautizados, recogiendo para ello los hechos y las palabras de Jesús²⁶⁴.

Todas estas actividades y ritos se fueron celebrando seguidamente en las casas de los mismos cristianos. Al aumentar el número de fieles buscarán lugares más grandes. Nótese que las primeras iglesias cristianas de oriente adoptaron la planta y distribución de las sinagogas, pues era un edificio que les resultaba familiar, lo que implicaría otro argumento que observamos sobre esta solución de continuidad entre *synagoga* y *ecclesia*. En cambio, una vez otorgada la libertad de culto por el Edicto de Milán el 313, probablemente bajo el impulso de Constantino y sus obispos, en Occidente se adoptaron las antiguas basílicas romanas, de carácter pagano para acoger las celebraciones de la comunidad²⁶⁵. En Roma se conserva un número bastante importante para comprobar que

²⁶⁴ Ver CHARPENTIER, ETIENNE. *Para leer el Nuevo Testamento*. Estella, Navarra: Verbo Divino, 1983. Y GALBIATI, ENRICO. *El Evangelio de Jesús*. Italia: Istituto San Gaetano. 1981

²⁶⁵ Ver BERGAMO, Maurizio y DEL PRETE, Mattia. *Espacios celebrativos: estudio para una arquitectura de las iglesias a partir del Concilio Vaticano II*. Bilbao: EGA, 1997, pp. 27-29. Este libro es de mucho interés como contraparte a nuestra tesis que ahora formulamos. A continuación citamos algunos extractos para la reflexión posterior. “El templo del Nuevo Testamento es siempre la comunidad. Es fundamental rehuir toda connotación sagrada del edificio para la comunidad, con el fin de no confundirlos con los templos de las viejas religiones, superadas con la venida de Jesucristo” (p. 29). “Es preciso decir, sin embargo, que en la Edad Media, con la entrada en la Iglesia de grandes masas paganas poco catequizadas, se va perdiendo poco a poco el sentido de que el templo sea Ecclesia, la Comunidad reunida, y resurge el templo como lugar sagrado en sí mismo. Se edifican templos para honrar a Dios a la manera pagana (recordemos que no es que este concepto sea negativo, es sencillamente más pobre) a semejanza del Antiguo Testamento” (p. 30). O esta otra: “este modo de sentir, ya muy alejada de la primitiva noción cristiana de Iglesia..., va tomando cada vez más cuerpo entre algunos cristianos que se van alejando de la espiritualidad bíblica, con una visión naturalista del templo en que habita Dios que, repito, es buena pero imperfecta, no condenable en sí misma, pero impropia con respecto al cristianismo” (p. 30). Es importante señalar que estos autores admiten en su Introducción que el tema es al menos espinoso: “Nos encontramos ante una contradicción: aun constatando un interesante redescubrimiento de la simbología y del rito cristiano y un renovado interés por los aspectos semánticos y simbólicos de la arquitectura, el planteamiento de las iglesias parece no percatarse de estos aspectos de novedad”. También agregan “cuando los franciscanos en el siglo XIII o los jesuitas en el XVI renovaron la arquitectura religiosa para responder a las exigencias contemporáneas y a las reformas litúrgicas conciliares de la época, no edificaron iglesias ni franciscanas ni jesuíticas, sino prototipos para la Iglesia Universal”. (p. 7) Creemos que a esta muy discutible posición, que hemos ido desmontando a lo largo de la

se sometían a un plan muy similar: poseían un atrio rectangular a cielo abierto, rodeado con pórticos con arcadas y columnas, reservado para los catecúmenos, un interior rectangular, en proporción habitual dos a uno, divididos en tres o cinco naves, con la nave central más alta que el resto, rematando en un ábside semicircular, donde estaba la sede o la cátedra, si la presidía un obispo, *episkopos*, orientado hacia el este. Comúnmente los fieles ocupan la nave, a la derecha, esto es al sur se ubican los hombres y a la izquierda, es decir, hacia el norte, las mujeres. Entre el presidente (celebrante) y la feligresía, se encontraba el altar, donde se celebraba la sagrada eucaristía. Este ordenamiento ya tempranamente estaba regulado por las disposiciones de las constituciones apostólicas del siglo IV.

En esta colección de reglas eclesiásticas, probablemente basadas en *La Didascalia*, una obra del siglo III, observamos que ya se encuentra absolutamente legislado con suma claridad la posición y actitud de laicos y clérigos durante la celebración de la liturgia. Las reglas tienen en cuenta una repartición muy subordinada y una organización sexual muy severa. La *cátedra* del obispo, como dijimos, al centro, rodeado por el *synthronon* o *subsellia*, es decir banco corrido de piedra para los presbíteros:

En primer lugar hay que construir la iglesia (oikos) de forma alargada (ya que se parece a una nave), orientada y con pastophoria a cada lado, en el lado Este. El trono del obispo debe situarse en el centro, y los presbíteros se sentarán a ambos lados de él, mientras que los diáconos se mantendrán cerca, de pie, vestidos elegantemente, sin ropas superfluas, ya que son como pescadores o contramaestres.

presente tesis, ya adelanta una parcial respuesta Jean Hani, op. Cit.: “Existe en nuestros días una tendencia, entre algunos liturgistas, a negarse a admitir cualquier vínculo entre el templo de Jerusalén, y a fortiori todo templo no cristiano, y la iglesia cristiana. Esta no tendría otra razón de ser que la de ofrecer un abrigo a la «congregación de los fieles» y no desempeñaría en absoluto la función del templo hebreo, en cuanto morada de la divinidad y, por ello, objeto sagrado en sí mismo y conforme a un modelo celeste. Para los que sostienen esta teoría, el único templo verdadero es el templo espiritual constituido por la comunidad de los fieles” (p. 22). Más adelante agrega: “En un plano muy general, quien no ve más que a fuerza de «interiorizar» así la religión, acaba necesariamente por descuidar lo que es «exterior» y abandonarlo completamente al punto de vista profano. Nunca se exagerará el riesgo que esta actitud comporta. El mundo exterior se desacraliza (¡hoy hay quienes afirman que esto es un «progreso»!), con lo que por toda la sociedad se practica una brecha a través de la cual se precipita el espíritu laico. Este espíritu, aplicado primero a lo exterior, acaba por refluir hacia el interior, o sea el alma, donde trastorna todas las nociones espirituales. Así, el deseo siempre insatisfecho de una «pureza» exagerada desemboca en el resultado diametralmente opuesto, dando la razón una vez más a Pascal: «Quien quiere hacer de ángel, hace de bestia». En cualquier caso, es esta forma de ver la responsable en gran parte de la decadencia de nuestro arte llamado «sagrado», y que ya no es sagrado en absoluto, a menudo apenas «religioso», por ser fruto de la pura inspiración individual”. (p. 23).

La misión de estos últimos consistirá en colocar a los laicos al otro lado de la iglesia, sentados de manera ordenada y silenciosa, y que las mujeres se sienten aparte y observen silencio. El lector estará en el centro, sobre un sitio elevado y leerá los libros de Moisés y Josué, hijo de Nun, de los Jueces y de los Reyes... Los porteros montarán guardia en la entrada reservada a los hombres, y los diáconos en la reservada para las mujeres, a modo de camareros de barco. En verdad, el mismo orden se observaba en el Tabernáculo del Testimonio... La iglesia asemeja no sólo a una nave, sino también a un redil²⁶⁶.

Aquí en este último párrafo se observa la solución de continuidad entre la iglesia y el Templo de Jerusalén. Por otro lado, sabemos que el emperador Constantino mandó a construir la basílica de *san Pedro*, sede del papa y por tanto, centro espiritual del cristianismo, de cinco naves, antecedido por un atrio rodeado de cuatro pórticos, además de la de *san Juan de Letrán*, la catedral de Roma; cuyo obispo también es el Papa. Es importante decir que el culto litúrgico desarrollado en estas basílicas respondía a un estado muy embrionario. Podemos afirmar que con estas basílicas paleocristianas empieza propiamente la historia de la arquitectura cristiana, junto con ella se desarrollaron también otras tipologías, como el *baptisterium*, los *martyrium* y los *cella memoriae*, que sus nombres nos indican su función, pero que no podremos, por razones de extensión, explicar aquí. También diremos que durante los siglos IV y V se desarrollaron basílicas de tres tipologías: la rectangular, la centralizada y la forma mixta.

El nombre de basílica viene porque el nombre griego de *basileus*, esto es rey, por la efigie del emperador que dignificaba las funciones legales y civiles que se desarrollaban en estos edificios romanos, por lo que este nombre se acomodó perfectamente para el uso cristiano, pues Cristo se presenta como *rey*. El cambio fundamental que opera entre ambos edificios es la organización de la cabecera en torno al altar. Las cancelas los separan del pueblo, en el presbiterio se dispone el *coro*, y como recoge el II Concilio de Tours el 567, al impedir el paso de la feligresía:

Que los laicos no piensen que pueden estar junto al altar en el que se celebran los sagrados misterios, entre los clérigos, tanto en las vigiliass como en las misas; pues aquella parte que está separada hacia el altar por los cancelas, es sólo accesible al coro de los clérigos²⁶⁷.

²⁶⁶ *Constitutiones Apostolorum* (ca. 375). AA. VV. **Fuentes y documentos para la historia del arte. Arte Medieval I: Alta Edad Media y Bizancio**. Vol. II. Barcelona: editorial Gustavo Gili, 1982, pp. 51-52.

²⁶⁷ MANSI, J. D.: *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, Graz, 1960 (ed. Facsimil), 9, 793: *Ut laici secus altare, quo sancta misteria celebrantur, inter clericos tan vigiliass quam ad missas stare penitus non praesumant, sed pars illa, quae a cancellis versus altare divitur, choris tantum psallentium pateat*

Lo interesante de esto no es que se establece una duplicidad del templo entre laicos y clero, sino que lo que está aconteciendo verdaderamente, es que se está reconociendo una duplicidad ontológica del espacio sagrado, es el altar y el iconostasio los centros litúrgicos, y es justamente eso lo que marca la ambivalencia de este lugar. Pues intenta conciliar la continuidad del *Templo de Jerusalén*, es decir la *domus Dei*, por eso es interesante también el último párrafo de la cita de las constituciones apostólicas que señalamos más arriba; con la idea de *domus Ecclesiae*, casa de oración para la asamblea de creyentes. Por tanto los clérigos sería el *corpus sacerdotalis* que custodia la presencia eucarística. De hecho el canon del *Concilio IV de Toledo* del año 633, lo refuerza, estableciendo el lugar que corresponde a cada uno en la comunión: “*Que el sacerdote y el levita comulguen delante del altar; el clero en el coro, y el pueblo fuera de este sitio*”²⁶⁸.

Es desde el emperador Teodosio a fines del siglo IV hasta el esplendor del Imperio Romano de Oriente en la época de Justiniano a mediados del siglo VI, cuando el templo cristiano conoce un desarrollo tal, que pasa de golpe de la simplicidad y austeridad al esplendor y la opulencia. Es entonces cuando emerge una nueva teología de la liturgia. La iglesia deja de ser un recinto íntimo donde el *pater familias* rememoraba y actualizaba la *fractio panis* en un ambiente familiar para convertirse en templo y palacio del *Emperador Celeste*. Hacia mediados del siglo IV se le comenzó a llamar en griego *Kyriakon*, en latín *Domus Dei* o *dominicum*, «*Casa de Dios*». Ya san Ambrosio (†397) la llamó *Templum* y *Aula Dei*. Mientras tanto, en la Iglesia Ortodoxa de Oriente, los Padres griegos habían emprendido la misión de enfatizar el carácter de *mysterium tremendum* y *mysterium fascinans*, es decir, de «*santo y terrible*» del Santuario expresado en la separación que hace la pantalla entre la nave y el altar, denominada *Iconostasio*. Insospechadas van a ser para la historia de la arquitectura, la vida religiosa de los fieles, y sobre todo para la Liturgia, las consecuencias de esta nueva concepción del culto y de la *ecclesia* cristiana. Paulatinamente tanto la Iglesia romana como bizantina se fueron transformando en un verdadero *Palacio de Dios*, de suerte que se identificó con la tradición imperial de los emperadores en todo el ámbito que denominamos ornamento, arte y liturgia, es decir: ceremoniales, homenajes, ritos solemnes, procesiones, música, atuendo, decorado. Podríamos decir que la liturgia se rodeó de una expresión sensible

clericorum. Citado por NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *La Catedral en España: Arquitectura y Liturgia*. Madrid: Lunwerg, 2004, p. 60.

²⁶⁸ IV Concilio de Toledo, C. XXXVIII. Tejada. Colección de Cánones, II, p.289. Citado por NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, Op. Cit. p. 60.

distinta del carácter propio de los primeros siglos del cristianismo y ubicada en la antípoda de la sensibilidad religiosa del siglo XX y XXI. Pero dentro del clima religioso y político de los siglos IV y VI, el feligrés concebía de esta manera a la divinidad, pues la alta dignidad imperial del poder temporal se les mostraba también de ese modo²⁶⁹.

La organización interna de la basílica se va definiendo a lo largo del curso de los siglos IV al X, en la medida que la liturgia fue también fijando sus diferentes ritos. En este punto es importante recapitular que es la liturgia la que siempre va definiendo el espacio que posibilita el culto, y así es la arquitectura la que se supedita e interpreta las necesidades culturales, no al revés. En el siglo VI, con el papa *Gregorio Magno* (†604), alcanza una definición sintética. Sin embargo, este rito gregoriano, también llamado romano, convivió con otras concepciones litúrgicas en Occidente, como el rito ambrosiano en el norte de Italia, el culto gálico en el sur de Francia, hasta que el emperador Carlomagno unificó la liturgia en torno al rito romano o la liturgia hispánica, también llamada mozárabe, en vigor hasta su supresión en el siglo XI, según tuvimos de estudiar en el capítulo I.3. Esto quiere decir que fue muy difícil establecer una unidad litúrgica en toda la cristiandad occidental y que siempre prevalecieron características locales, que expresaban hábitos, costumbres e idiosincrasias propias que influían en los textos, ceremoniales y en definitiva al espacio arquitectónico en que ellos se desarrollan²⁷⁰.

Es así que al leer atentamente otro canon del IV Concilio Provincial Toledano del año 633, podemos descubrir un elemento de suma importancia para el posterior desarrollo de nuestra tesis. El canon XXXIX informa que:

*Algunos diáconos se envanecen hasta el punto de anteponerse a los presbíteros, y quieren estar en el primer coro antes que éstos, quedando los presbíteros en el segundo, y para que reconozcan que los presbíteros son superiores a ellos, se ordena que se sienten más alto en uno y otro coro*²⁷¹.

Podemos deducir aquí, que había dos coros, y que uno de ellos tenía dos niveles, la sillería alta para los de mayor jerarquía, los presbíteros y la sillería baja para los diáconos. Sabemos que el Concilio se celebró en la Iglesia de *santa Leocadia de Toledo*, que es un edificio más bien reducido. Ahora si consideramos que el ábside semicircular de las

²⁶⁹ Ver. PLAZAOLA, Juan. *La Iglesia y el arte*. Madrid, BAC, 2001, p. 39

²⁷⁰ Cfr. Op. Cit. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. p. 14.

²⁷¹ IV Concilio de Toledo, C. XXXIX. Tejada. Colección de Cánones, II, p.290. *De discretione presbyterorum et diaconorum, ut in utroque choro consistent. Nonnulli diacones in tantum erumpunt superbiam, ut sese presbyteris anteposant atque in primo choro ipsi priores stare praesumant, presbyteris in secundo choro constitutes: ergo ut sublimiores sibi presbyteros agnoscant, tam hi quam illi in utroque choro consistent.* Citado Ibíd., p. 60.

iglesias de la época es muy pequeño para acoger ambas funciones, y que la estructura de la *Liturgia de las Horas* está organizado para ser cantada en dos grupos alternadamente y enfrentados, y si sumamos el aumento de vocaciones a la vida consagrada, con el consiguiente aumento de clérigos que comenzó a ocurrir en la Iglesia, es muy probable que hacia el siglo VII, se haya desarrollado una estructura para acoger a uno de los coros en el lugar que existía entre el altar y la cancela, y a eso sumamos la complejidad creciente en la ceremonia litúrgica, podemos adivinar la creación de un coro al otro lado del altar, en la nave, pero separado formalmente de éste, como una unidad independiente, pero vinculada, en función del rito, al altar y presbiterio. Además debemos agregar que esta problemática espacial y funcional se dio preferentemente en los complejos catedralicios, que debían contar con un numeroso cabildo, podemos afirmar así se desarrollaron dos coros, por un lado la *schola cantorum*, es decir, el coro ubicado en seguida del altar hasta el comienzo de la nave para comunicarse con el presbiterio y un antecoro que se ubicó en algunos casos, como las iglesias españolas e inglesas en la parte de la nave. Después, con el tiempo, se irían cerrando no sólo con cancelas, sino también con obras de carpintería de madera, fábrica e incluso mármol, fragmentando la unidad espacial de las iglesias²⁷². Era el *jubé* que rodeaba y cerraba al antecoro, que hacía su entrada a la historia de la arquitectura religiosa. Muchas veces cerraba o comunicaba parcialmente al resto de la nave de los fieles con el coro, de tal manera que en el lugar de encuentro de ambos se dispuso de un altar complementario, que todavía se puede apreciar en varias catedrales españolas, como las catedrales de Sevilla, Toledo y Jaén, entre otras. En las catedrales del norte, en Francia, su mayor parte fueron destruidas a partir del siglo XVII y XVIII. En Francia se preserva completamente el jubé en la catedral de Albi²⁷³.

Quizás sea necesario aquí detenerse y explicar lo que es una *ecclesia cathedralis*, la iglesia de la cátedra. Es el templo donde se encuentra la cátedra episcopal o la sede, signo visible de la jurisdicción sobre la diócesis o provincia eclesiástica, donde se realiza un culto litúrgico solemne, ejemplar y continuo, además de alabar a Dios que no tenía cabida en los otros templos (iglesias parroquiales, conventuales, arciprestales,

²⁷² Cfr. Ibíd. Pág. 15-20.

²⁷³ Este término francés proviene de la expresión litúrgica *Jube Domine benedicere*, palabras que utilizaba el clérigo que solicitaba la bendición del obispo. Hacemos la advertencia que en el libro de ERLANDE-BRANDENBURG Alain. *La Catedral*. Madrid: ediciones Akal, 1993, el término jubé se traduce por galería, desde la p. 235 y ss. Por lo que podría prestar a confusiones posteriores, con el concepto de galería o tribunas altas o matroneo que se construyeron hasta finales del gótico primitivo

monásticas, colegiatas, etc.). Su nombre proviene de ser el lugar de la cátedra, es decir, de la silla del obispo, como representante del papa en la diócesis. Por lo que podríamos afirmar que la catedral es como se eleva a grado superlativo todo lo que comporta el acto de sentarse y sus funciones anexas. Para cumplir su cometido propio, las catedrales cuentan con un clero secular propio, llamado *cabildo*, que tiene *prelados*, *diáconos*, *arcediano* y *deán*, que hacen posible el culto solemne de tal modo que no es sólo una iglesia episcopal, sino también una iglesia capitular, esto significa dos cosas, primero que este cabildo tiene su espacio propio dentro de la configuración del espacio interior de la catedral, que es el *schola cantorum* o coro²⁷⁴. Y segundo, que la catedral por tanto no puede entenderse como un edificio aislado dentro de la ciudad, sino que dentro de un auténtico complejo catedralicio, pues la sede episcopal estaba rodeada de otros muchos edificios, como el baptisterio, el claustro, la *domus episcopis* o palacio, la sala del capítulo y edificios anexas, donde el «templo catedralicio» es el edificio jerárquico que preside el conjunto eclesiástico que es la catedral²⁷⁵.

Hacia el año 1000, se produce la estabilidad de las condiciones externas en diversos ámbitos. En el orden político y militar, dados por, entre otros, el pacto logrado con los normandos, la conversión de los húngaros, freno de los árabes en España y retroceso de los árabes en el control del mediterráneo; sumado al ámbito económico y social, dado por un notable crecimiento demográfico, el surgimiento de una incipiente civilización urbana, artesanal y mercantil, que va a sustituir progresivamente a la sociedad rural y agraria; y al orden religioso y humano, como fueron la excepcional personalidad y carisma de algunos religiosos reformadores y nuevas órdenes monásticas como lo fue Cluny al principio y después la orden del Císter, y a eso añadimos la genial síntesis de los elementos arquitectónicos romanos, bizantinos y de los pueblos germanos en un nuevo estilo, que será de carácter internacional, el primero de esta magnitud en la Europa medieval. Este período de extraordinaria unidad estilística será conocido con el nombre de Arquitectura Románica. Esta arquitectura religiosa utiliza comúnmente planta de cruz latina, con tres o cinco naves, ábside semicircular, a veces con capillas radiales y transepto, con crucero rematado en un cimborrio o torre del crucero, cubierta con bóvedas de cañón corrido o de aristas que descansaban sobre columnas, dotados de capiteles y basas o pilares cruciformes, y reforzados desde el exterior con poderosos apoyos

²⁷⁴ Cfr. Op. Cit. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. p. 13

²⁷⁵ Interesante leer al respecto la investigación de Op. cit. ERLANDE-BRANDENBURG Alain. Analiza la dinámica forma del complejo catedralicio dentro del dispositivo urbano, y como va mutando conforme la ciudad va evolucionando.

perpendiculares al plano de los anchos muros, denominados contrafuertes. Conforme va perfeccionándose el sistema, se van abriendo vanos o ventanas de mayor tamaño²⁷⁶.

El cristiano de los siglos XI y XII, a quien se le enseñaba a contemplar el mundo visible y fugaz como una metáfora del verdadero mundo, invisible y eterno, desarrolló una mentalidad simbólica con la cual aprendió a contemplar la iglesia material como un trasunto de la Jerusalén celeste, y esta mentalidad iba a conducir a los geniales arquitectos de la época a la búsqueda de los grandes espacios luminosos y cromáticos que culminarían en la catedral gótica²⁷⁷.

Podemos decir que con el auge del Románico comienza la fiebre edilicia y el gran concierto europeo de catedrales. Aunque podemos afirmar que como elemento arquitectónico, la catedral románica siempre ha estado relegada a un segundo plano, por el deslumbramiento que ha provocado el surgimiento de la imponente catedral gótica, producto no sólo particular de una evolución en el desarrollo tecnológico, como se lo ha querido ver simplifícadamente, sino que por un lado un cambio de actitud, y por otro, la introducción de novedades litúrgicas. Esto también implicará que muchas catedrales románicas sean remozadas o concluidas en el nuevo estilo, o que simplemente se echen abajo para construir una nueva, en estilo gótico, aprovechando los siempre costosos cimientos y que ese suelo ya estaba consagrado desde la noche de los tiempos. Esto hizo que la idea de catedral se asociara al estilo gótico, olvidándose de que hubo un pasado catedralicio románico, quedando unas cuantas sobrevivientes desperdigadas por Europa.

En todo caso, la erección de una catedral se convirtió en una empresa tanto religiosa, como económica, técnica y artística, en la que participaba toda la sociedad. Solo así podremos comprender que en Francia, en el lapso de unos cien años se levantaran unas ochenta catedrales y casi quinientas abadías, en el lapso que va de 1180 a 1270²⁷⁸. Por ello la catedral, obra de todos los habitantes, era considerada precisamente la casa de todos. Y por lo mismo, en ella no sólo se celebraba la liturgia sagrada y se veneraba a la virgen María, como el caso de Chartres y la mayoría de las catedrales francesas, en ella también tenían lugar festividades de muy diverso carácter, y en ella frecuentemente

²⁷⁶ Ver DUBY, Georges. *Europa en la Edad Media*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2007, pp.13-62, y DURLIAT, Marcel. *Introducción al Arte Medieval en Occidente*. Madrid: Cátedra, 2004. pp. 77-124.

²⁷⁷ Op. Cit. PLAZAOLA, Juan, p. 52.

²⁷⁸ BULTEAU, M.J. *Monographie de la Cathédrale de Chartres*, Chartres 2° ed., 1887-1892, 3 vol. I, p. 118. Citado por VON SIMSON, Otto, p. 223.

se permitía pasar la noche y descansar, incluso se realizaban algunas transacciones comerciales en su interior²⁷⁹.

El esfuerzo combinado o la articulación en mayor o menor medida de al menos seis focos o fuerzas vivas de pensamiento o discusión darán origen a las especulaciones que darán pie o al menos nutrirán el desarrollo del estilo gótico. Ahora sólo las nombraremos escuetamente, para proceder a desarrollarlas con cierta profundidad en los capítulos siguientes de nuestra tesis:

1. Por un lado tenemos la reacción surgida contra el esplendor cluniacense al interior de la orden del Císter, lideradas por el combativo san Bernardo de Claraval (1090-1153), donde en un desarrollo impresionante de varios centenares de abadías, aparecieron ya las bóvedas de crucería y grandes ventanales, anunciando ya al nuevo estilo. Es necesario indicar su aversión a las imágenes al interior de los monasterios, que ya habíamos planteado, pero el arte gótico no habría existido sin la espiritualidad de san Bernardo. El vigoroso movimiento intelectual de carácter antiespeculativo y ascético iniciado por esta orden, captaron en Francia la filosofía agustiniana de la belleza. Esta residía en la música que conducía a la armonía y a la contemplación de Dios. Si bien esta idea del misticismo musical era agustiniana, san Bernardo consideraba a san Agustín la mayor autoridad teológica después de los apóstoles. La música religiosa debía irradiar la verdad y hacer sonar las grandes virtudes cristianas, es decir, ésta debía estar armonizada con las experiencias metafísicas y éticas de la vida cristiana. Ahora las leyes de la música expresaban un principio cósmico que se podía hacer extensivo a todas las artes, tal como vimos en el epígrafe II. 1. 6. Nuevamente la idea de que la música le revelaba a la arquitectura el número como sistema de belleza demostrable, es decir, la presencia de las razones «perfectas» debía ser tan manifiesta en las proporciones visibles como en las consonancias audibles. Por lo tanto san Bernardo admiraba y respetaba la arquitectura bien proporcionada, pues ella a su vez revelaba la dignidad metafísica de las razones que admiraba en la composición musical²⁸⁰.

²⁷⁹ Ver VON SIMSON, Otto. Op. Cit., pp. 220-223.

²⁸⁰ Ver GUÉNON, René. *San Bernardo*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2007 y VIDAL GUZMÁN, Gerardo. *Retratos del Medioevo*. Santiago de Chile: Universitaria, 2004. Cfr. VON SIMSON, Otto, *La catedral gótica*. Madrid: Alianza, 2007, pp.60-69.

2. Por otro lado tenemos a su amigo y *alter ego*, pero en el otro lado del espejo, el conocido Suger (1081-1151), abad de san Denis, donde precisamente en el coro de la iglesia de la abadía se aplicó la inconfundible tríada del sistema constructivo propiamente gótico, de arco apuntado, bóveda ojival y arbotante, y donde desde cuya abadía, y gracias al ímpetu de este abad, se convirtió en un centro de difusión de las ideas estético-religiosas que iban a caracterizar los siglos siguientes. Podemos adelantar que una feliz interpretación dada a un texto equivocadamente atribuido a san Dionisio (san Denis) y que en realidad pertenecía a Dionisio Areopagita (ca. 500) o al menos se le atribuyeron a él y que fueron estudiados por Juan Escoto Eriúgena, y que iba a permitir el fabuloso logro de la «*diafanidad mural*»²⁸¹ expresado en sus escritos con el constante juego «*clarere, clarus, clarificare*» que tenía una vertiente metafísica derivada de Escoto. En su obra *Lieber de rebus in administratione sua gestis* y en *Libellus alter de consecratione ecclesiae Sancti Dionysii*, que trata sobre las obras de ampliación de la abadía de san Denis y de sus tesoros artísticos, texto concluido hacia 1148 y 1144 respectivamente, expone su programa filosófico-estético. Basándose en el ideal neoplatónico de que las cosas terrenales y visibles participan de las cualidades divinas como el bien, la verdad y la belleza, aunque con las obvias limitaciones humanas, por lo que partiendo de un sistema de jerarquías, partiendo de lo material o visible, se podría llegar a la comprensión de lo que es inmaterial e invisible. Las cosas visibles son irradiación de luz material que iluminan permitiendo conocer la Verdadera Luz que es Dios mismo, con el convencimiento de que la luz de los objetos materiales podían elevar al fiel a la contemplación de las verdades espirituales, la denominada vía anagógica. La introducción de las vidrieras permite esa especial utilización de esa metafísica de la luz. Este será un concepto de fundamental trascendencia en el mundo gótico, la «*lux nova*»²⁸².

3. Un tercer foco vital va a ser la irradiación del pensamiento filosófico neoplatónico de la *Escuela catedralicia de Chartres*, liderada principalmente por *Thierry de Chartres* y

²⁸¹ Ver AEROPAGITA, Dionisio. *Oeuvres complètes: Tratado de Los Nombres Divinos*. Editado y trad. al francés por Maurice de Gandillac, París, 1943, *Tratado De la Jerarquía Celestial*. COOMARASWAMY, Ananda. *Teoría Medieval de la belleza*. Barcelona: José J. de Olañeta, 1997, pp. 12-23. ABAD SUGER. *Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*. Editado y trad. al inglés por Erwin Panofsky, Princeton, 1946. Trad. del texto latino: Rosario López Gregoris, trad. del texto inglés: María Condor. Madrid: Cátedra, 2004, pp. 17-53. Y VON SIMSON, Otto. Op. Cit. pp. 81-108.

²⁸² Cfr. Op. Cit. ABAD SUGER. *Sobre la abadía...* pp. 81-108. Y ABAD SUGER, *Lieber de rebus in administratione sua gestis* (1144-1149) y *Libellus alter de consecratione ecclesiae Sancti Dionysii* en AA. VV. *Fuentes y documentos para la historia del arte. Arte Medieval II: Románico y Gótico*. Vol. III. Barcelona: Gustavo Gili, 1982, pp. 31-56.

Guillermo de Conques en el segundo cuarto del siglo XII, estaban interesados principalmente por problemas de orden teológicos y cosmológicos, así como en su resolución por medio de una síntesis de ideas platónicas y cristianas, considerados bajo la idea de que no debían hallarse en contradicción vital sino en armonía, generó un atrevido y asombroso sistema especulativo, donde se elevó la dignidad del arquitecto como *theoreticus*, que crea sin esfuerzo alguno mediante una ciencia arquitectónica que es esencialmente matemática y geométrica, del cual se iban a desprender unas consecuencias estéticas de tal modo de pensar, pues estos serían los eslabones que enlazaban a Dios con el mundo; elevándose así como dignos sucesores de *Platón*, *Boecio*, *san Agustín* y *Escoto Eriúgena*, que fue el más importante traductor de obras del griego al latín.

La lectura del *Timeo* y de los comentarios de *Calcidio* a esa obra, les permitió explicar el relato de la Creación en un sentido más filosófico. Los maestros de Chartres usaron la obra platónica para introducir en la figura del Demiurgo, contenidos cristianos y especulativos encaminados a entender la naturaleza por sí misma. La naturaleza se vio como un cosmos ordenado por leyes armónicas. El hombre, como unidad admirablemente ordenada, también es naturaleza. Se recupera la vieja idea de microcosmos y macrocosmos. El hombre es un universo que reproduce en su totalidad el mismo contenido del universo, pero sin buscar concordancia entre ellos, sino que consiguiendo un profundo conocimiento de la realidad existente, indagando las causas que producen los fenómenos, ya que percibir esta realidad, este mundo como un todo, era descubrir su arquitectura profunda, el mundo de las formas más allá de sus fenómenos visibles²⁸³.

Podemos decir que *Thierry de Chartres* intentó transformar la teología en geometría. La vieja idea agustiniana de un universo creado en «medida, número y peso», que presentaba al universo como una composición sinfónica, que establece un orden cósmico basado en la armonía de la *consonancia musical* (*Boecio*). De esto se deriva que las proporciones perfectas, cuya belleza podemos admirar en las composiciones musicales y arquitectónicas, adquieren también su precisa función tectónica: la de unir los distintos elementos que componen el cosmos. Es por ello que

²⁸³ Cfr. GUERRERO, Rafael Ramón. *Historia de la Filosofía Medieval*. Madrid: Akal, 2002, p. 147.

sus teólogos van a ejercer una influencia notable en los maestros y arquitectos encargados de levantar las primeras grandes catedrales góticas²⁸⁴.

4. Un cuarto foco relevante, aunque más tardío, va a ser el desarrollo de la *filosofía escolástica*, con la escuela franciscana liderada por *san Buenaventura* (1221-1274) y la escuela dominica con sus máximos exponentes *san Alberto Magno* (1200-1280) y *santo Tomás de Aquino* (1225-1274). La filosofía escolástica intentaba conciliar fe y razón, en el sentido que si Dios había dado la inteligencia al hombre, ésta no estaría en contradicción con la fe, revelada por Él, incluso se pensaba que los argumentos de la razón iban, en definitiva, a fortalecer las verdades expresadas por la fe, es decir, ésta iba a salir necesariamente fortalecida, por lo que no habría ningún temor de confrontar ambos caminos para encontrar la verdad. Esta síntesis la expresaba muy bien san Buenaventura, quien realiza una cierta elaboración racional de sus posiciones teológicas, recogidas de la tradición agustiniana. Para él, la filosofía era entendida como un conocimiento cierto de la verdad en cuanto objeto de investigación, mientras que la teología era un conocimiento piadoso de la verdad en cuanto es creída. Es decir, la filosofía se ocuparía de las cosas tal como existen en la naturaleza o en el alma por el conocimiento dado naturalmente; pero establecía que para esto, el verdadero punto de partida era la fe, procede de la serenidad de la razón, para alcanzar la suavidad de la contemplación. La filosofía requería del apoyo de la fe, pues todo conocimiento racional de Dios era más necesidad que verdadera ciencia, y así, incorporada al ejercicio de la fe, la filosofía se convertía en instrumento que ayudaba a comprender la fe y llegar a alcanzar la contemplación. La filosofía se convertía en camino para la teología y la mística. Por otro lado la progresiva introducción del pensamiento aristotélico a partir del siglo XII, por los filósofos árabes desde España, supuso algunos conflictos y obstáculos: uno era la tradición neoplatónico-agustiniana, firmemente asentada y las dificultades que planteaba para la fe cristiana, que había hecho incluso al Papa Gregorio IX en 1228 nombrar una comisión para corregir y expurgar los libros aristotélicos²⁸⁵. Fueron precisamente, los

²⁸⁴ Ver BOECIO, *Anicii Manlii Torquati Severini. De Arithmetica libri duo*. Trad. De Godofredus Friedlein. Frankfurt : Minerva G.M.B.H., 1867-1966. CHARTRES, Thierry de. *El libro de las siete artes liberales*. Citado por Wolfgang Schöne, Das Königsportal von Chartres, Universal-Bibl., Ph. Reclam, Stuttgart, 1961. DE CONCHES, Guillermo. *Philosophia mundi*. Patrología Latina, Migne. Cfr. VON SIMSON, Otto., Op. Cit., pp. 43-69.

²⁸⁵ Éste acusaba a los teólogos de París de haber sobrepasado los límites establecidos por los Padres de la Iglesia, pues el siglo XII había conocido sólo al «*Aristóteles lógico*», pero en el siglo XIII se introducen las doctrinas no lógicas de Aristóteles, que introdujo un naturalismo más científico, en el sentido que establecía a criterios basados en la demostración, tal como se deducen de la lógica aristotélica. En 1231 el papa Gregorio IX admitió tácitamente la

dominicos san Alberto Magno y su discípulo santo Tomás de Aquino, quienes superaron estos impedimentos, encontrando la síntesis entre Aristóteles y la doctrina cristiana, además de integrar en ella algunos elementos de la tradición platónico-agustiniana. Uno de los aportes de san Alberto fue zanjar que hay dos vías o ámbitos del saber para alcanzar la verdad, cada uno con sus propios métodos y principios de conocimiento, autónomos en su realidad. Una sería la verdades filosóficas obtenidas mediante la razón y otra, las verdades de la revelación fundadas en la teología. Ambos no se oponen entre sí, es más son absolutamente conciliables, pero son ambas, ciencias distintas en sus objetos y en su fin²⁸⁶. Santo Tomás logró, por su parte, la plena madurez del encuentro entre el racionalismo y el naturalismo griego y el pensamiento cristiano, al integrar tras un riguroso proceso de elaboración, los elementos de todas estas distintas fuentes que nutrían el pensamiento del siglo XIII, alcanzando una síntesis cuya unidad y simplicidad parecen perfectas²⁸⁷. La idea que antes hemos desarrollado acerca de la consideración de la naturaleza como símbolo de lo Sobrenatural, podría encontrar aquí su analogía, en el sentido tomista de la palabra, que permitía llegar al conocimiento de Dios a partir del conocimiento de sus criaturas, no es más que un modo de expresión simbólica en la correspondencia del orden natural con el sobrenatural, y que ya había sido tomado con naturalidad por la escuela franciscana, en especial por san Buenaventura. Si bien ha habido esfuerzos ingentes por historiadores del arte por ver la raíz común entre arquitectura gótica y filosofía escolástica, como *Drost*, *Panofsky* y *Frankl*, lo cierto es que en su modo de operar y evolucionar se observan asombrosas similitudes, y evolucionan en paralelo, es cierto, pues las dos esferas estaban regidas por la inmanencia inherente de sus tareas, pero también pueden suponerse puentes espirituales de uno hacia el otro.

Las esculturas del gótico pleno, infinitamente más vivas aunque todavía no retratísticas, que se encuentran en Reims y Amiens, en Estrasburgo y Naumburgo, además de la flora y de la fauna, natural aunque no naturalista, que ornamentan el gótico pleno, proclaman la victoria del aristotelismo. El alma humana, aunque considerada inmortal, es ahora entendida como el principio organizador y unificador del cuerpo, y no como algo independiente de él. Una planta, se piensa en estos

Metafísica, pero reiteró la prohibición de las *Naturalia* hasta que no fuesen «censuradas y expurgadas de sus errores». Es interesante saber que esta comisión convocada por el Papa, jamás se reunió y así las ideas aristotélicas continuaron difundándose por las universidades europeas. La época de las prohibiciones efectivas ya había pasado. Ver GUERRERO, Rafael. Op. Cit., pp. 174-177 y PANOFSKY, Erwin. Op. Cit., p. 121.

²⁸⁶ Cfr. *Ibid.*, pp. 185-186.

²⁸⁷ Cfr. *Ibid.*, pp. 187-188.

*momentos, existe en sí misma y no como mera copia de la idea de planta. La existencia de Dios se cree demostrable a partir de su creación antes que a priori*²⁸⁸.

No era probable que los constructores de estructuras góticas hubiesen leído a santo Tomás de Aquino, pero igualmente estaban expuestos a la visión escolástica por otras vías, pues los teólogos con los que éstos trabajaban eran los que concebían los programas iconográficos y litúrgicos. Dichos constructores habían asistido a las escuelas urbanas, escuchaban los sermones y asistían a las *disputationes*, que eran los acontecimientos habituales de la nueva vida urbana. Esto habría formado el «hábito mental» y el «principio que regula el acto» que intervenía activamente en la cultura y vida urbana. La prueba, clérigos y fieles se sentían cómodos con el gótico y eso le permitió seguir evolucionando al estilo y este proceso de unión de fe y razón se puede apreciar en la evolución de cada uno de sus elementos. Las vinculaciones que ofrece Panofsky, se podrían reducir a tres elementos capitales, donde él ve una suerte de una genuina relación causa-efecto más que un mero paralelismo, pues argumenta la separación inflexible entre el santuario de la fe, de la esfera del conocimiento racional, tal como la catedral separa el espacio interior del volumen exterior, aunque insistiendo en su proyección externa, tal como el contenido de la fe permanecía claramente discernible. Tanto la Catedral del *alto gótico* como la *Summa* de la *alta escolástica* apuntaban a la totalidad, a la síntesis. La catedral del gótico intentaba materializar en su imagería la totalidad del conocimiento de la época -que lo analizamos en el epígrafe II. 1.7 de La iconografía de las Fiestas Litúrgicas, sobre el programa iconográfico como el *Speculum Majus* de Vicente de Beauvais-. El segundo elemento era la «organización siguiendo un sistema de partes homólogas y de partes de partes», que se expresa en la catedral en la división y subdivisión uniforme de toda la estructura. El tercer requisito sería el fraccionamiento teóricamente ilimitado del edificio sólo frenado por el requisito de la escritura escolástico de «claridad y fuerza deductiva», es decir, los elementos individuales, que constituyen una totalidad, también reclaman su propia identidad²⁸⁹. Sugerimos revisar la evolución de las fachadas occidentales de las diversas catedrales del alto gótico, pues se aprecian esos procesos cognitivos semejantes, el concepto de que ambos seguían un mismo «hábito mental». La catedral se presentaba como una verdadera

²⁸⁸ PANOFSKY, Erwin. *La arquitectura gótica y la escolástica*. Madrid. Siruela, 2007, p. 29.

²⁸⁹ Cfr. *Ibid.*, pp. 38-46.

Summae escrita en piedra, una verdadera casa escolástica de Dios. Si bien sus relaciones son evidentes, todavía es un tema pendiente²⁹⁰.

5. El quinto foco no corresponde a un debate tan filosófico, sino a una prueba de fuerzas que aconteció desde la segunda mitad del siglo XII y durante todo el siglo XIII, que fue el proceso de secularización que sufrió el clero catedralicio²⁹¹. Pues mientras éste vivió en comunidad y de forma reglada, siguiendo habitualmente los cánones de la regla de *san Agustín* (por eso *Agustinos*), tanto las iglesias catedralicias como las monásticas eran muy similares a lo largo de Europa, debido a un planteamiento de carácter funcional en que están supeditados a una serie de necesidades y obligaciones comunes tanto al clero catedralicio como a los monjes. Por ejemplo la asistencia al coro para rezar y cantar la liturgia de las horas durante el día y la noche, hacía que el *dormitorium* estuviese adyacente a la iglesia, además de una serie de edificaciones accesorias, como claustro, refectorio y cocina. Estas similitudes se acaban al momento de que los cabildos se secularizan, esto es, renuncian a la vida en comunidad. El templo monástico no habría presentado este problema por su carácter privado, donde la nave era ocupada por los sacerdotes, a continuación los hermanos y los conversos. Distinto es el caso de la catedral que es la primera iglesia de la diócesis, que debía dar cabida a la cátedra del obispo, a la masa de fieles y a un cuerpo capitular que sostenía el culto solemne. Sabemos que muchas llegaron a tener hasta setenta y dos clérigos²⁹², a modo del grupo ampliado de los discípulos de Cristo, y tenemos el caso emblemático de la catedral de *Laon*, perteneciente al *gótico primitivo*; cuyo coro tenía ochenta y dos plazas, que originariamente había diseñado su cabecera con girola o deambulatorio de idéntica solución a las catedrales románicas, concluida hacia el 1205, pero que al corto tiempo demolió para extender su coro entre 1210 y 1220 [FIG. 72]. La disposición espacial de las catedrales románicas hizo que el altar mayor en torno al ábside resultara insuficiente y los coros se dispusieron en los primeros tramos de las naves, quedando los fieles al lugar que les correspondía a los *conversis*, es decir en el trascoro, por lo que muchas veces se

²⁹⁰ Ver *Ibíd.* págs. 27-64. FRANKL, Paul. *La arquitectura gótica*. Madrid: Cátedra, 2002, pp. 447-451. DROST, Willy. *Romanische und gotische Baukunst*, Postdam, 1944.

²⁹¹ Ver YZQUIERDO PERRÍN, Ramón (coord.) *Los coros de catedrales y monasterios. Arte y liturgia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.

²⁹² GELMÍREZ, Arzobispo. *Historia Compostelana*. Madrid: E. Palque, Akal, 1994, p.189. texto escrito hacia el 1112, y que se fundamenta en Lc. 10,1: "Después de esto, designó Jesús a otros setenta y dos y los envió de dos en dos, delante de sí..." citado por NAVASCUÉS, Pedro, p. 61.

les dispuso un segundo altar en ese lugar, como habíamos indicado, como son el caso de la iglesia abacial francesa de san Sernin de Tolouse y el caso del coro del maestro Mateo de la iglesia catedral de Santiago de Compostela [FIG. 101] . Pero en torno al año 1200 se produjeron cambios trascendentales en la arquitectura eclesiástica derivados de las posibilidades constructivas de la bóveda nervada, produciéndose el siglo de oro de la arquitectura en el gótico clásico o *alto gótico*. Pero no debemos entender este cambio, como hemos dicho, como una mera novedad constructiva, incluso como un nuevo ideal estético. Leyendo atentamente las plantas, nos damos cuenta de que el transepto ha sido desplazado hacia el centro de la nave, o bien el coro o presbiterio creció hasta hacerse de la misma longitud prácticamente, que la nave. Era en este momento cuando los cabildos dejan la vida de comunidad estricta, salvo algunos casos, para secularizarse y vivir en casa individuales en las inmediaciones de la catedral, formando parte del complejo catedralicio. Es por esta situación de poder y autonomía, que los canónigos crearon para sí un nuevo espacio donde disponer la sillería del coro, agrandando la cabecera del templo, contiguo al altar, pero separado por una cancela.

Así entendida, la catedral gótica ofrece una variante original y sin antecedentes en la historia de la configuración del espacio religioso del templo cristiano, pues al tradicional ámbito del presbiterio o capilla mayor le antecede ahora un espacio para situar el clero de la catedral. Dicho espacio se define con clara autonomía e independencia de tal manera que da lugar a la que podríamos llamar iglesia capitular dentro del templo catedral²⁹³.

Es un hecho que el planteamiento hecho a estas iglesias es una respuesta arquitectónica a una demostración del poder alcanzado por el cuerpo de canónigos del cabildo, que aspira a este tipo de organización y no a la necesidad o exigencia de la estructura, ni a una evolución meramente estilística, o incluso al mero capricho o genialidad de un arquitecto. Sin embargo, este poder que progresivamente fueron alcanzando, desde su institución a fines del siglo XI, los dignatarios de la catedral, como el deán, el canciller, el tesorero y el maestro de capilla, y en general todo el cuerpo de canónigos capitulares, como también se puede observar en las prebendas, votos en las deliberaciones del cabildo, sitial en el coro. Esto llegó a un punto tal, que demostraba el poder que los cabildos tenían hacia fines del siglo XIII, tanto que ellos

²⁹³ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. Op. Cit., p. 40. Ver del mismo autor: "*Los coros catedralicios españoles*" en YZQUIERDO PERRÍN, Ramón (coord.) *Los coros...* y también su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Teoría del coro en las catedrales españolas*. Madrid: 1998.

elegían al obispo, e incluso frente al rey, pues ellos mismos formaban parte de la nobleza, teniendo muchos de ellos cargos en la corte, por lo cual habían recibido privilegios, propiedades, tierras, vasallos y poseían jurisdicción civil, lo que poco a poco los había convertido en un fuerte poder colegiado. Esto trajo el deterioro moral de éstos, pues las actas de los concilios ecuménicos, los sínodos diocesanos y los concilios provinciales dejan un sinsabor en cuanto a la disciplina eclesiástica en los cabildos catedralicios una vez que éstos se habían secularizado: los canónigos muchas veces no asisten al coro, acumulan distintas prebendas y en muchos casos ni siquiera reciben las órdenes sagradas. La pertenencia a una destacada familia suele bastar para ser admitido en el cabildo. Éste tema de recibir o no las órdenes sagradas, está dentro de una lógica en el que debemos mencionar otro factor que posee gran relevancia, que es el surgimiento de las *escuelas catedralicias* y *escuelas urbanas*, estas últimas a cargo de los *Goliardos*, que progresivamente dieron origen a las *Universitas magistrorum et scholarium*²⁹⁴. Este fenómeno de la enseñanza en las escuelas catedralicias nos lo hace ver Ramón Guerrero:

*Maestros y estudiantes eran clérigos; estaban ligados a la Iglesia, sometidos a su derecho y beneficiándose de sus privilegios. Sin embargo, no habían recibido las órdenes sagradas; llevaban tonsura y estaban revestidos de hábito eclesiástico; pero la tonsura no comprometía a nada, ni siquiera a hacer carrera dentro de la Iglesia. De hecho, los estudios del trívium permitían el acceso a profesiones lucrativas, como el derecho la medicina. Aunque guardaban el celibato, no se les prohibía el matrimonio; pero si se casaban, se disolvía el estado de cleratura y a los maestros se les privaba el derecho de enseñar*²⁹⁵.

El intelectual desarrolló así un método de trabajo, que, perfeccionado, se integrará a la docencia universitaria. Su evolución en las escuelas daría lugar al llamado «*método escolástico*» que utilizaba el método del silogismo deductivo. Pero no fue así en todos los casos, pues otros se concentraron en la simple adquisición de títulos, tierras, prestigio y acumulación de riqueza. Vemos así que el intrínseco

²⁹⁴ Los *Goliardos* eran ex monjes muy instruidos, que habían abandonado la vida contemplativa, y que conformaron grupos de intelectuales que promovieron una cultura laica dentro de la ciudad, instalando escuelas urbanas, que se desarrollaron en paralelo con las escuelas catedralicias y que fueron el arranque de las universidades, como Bologna, París u Oxford, conformando desde el final del siglo XII, los grandes centros de estudio y difusión del saber en sus más diversos ámbitos. Un caso emblemático lo constituye el insigne filósofo Pedro Abelardo, quien nos refiere: “*Una insoportable pobreza me impulsó entonces a volver a impartir clases, porque no servía para cavar y me daba vergüenza mendigar. Así, pues, recurriendo al arte que yo conocía, me vi obligado al oficio de la lengua en lugar del trabajo manual*”, VRIN. J. *Historia calamitatum*, París: J. Monfrin, 1978, p. 94, líneas 1109-1113. Citado por GUERRERO, Rafael Ramón. Op. Cit., p.136.

²⁹⁵ *Ibíd.* p. 136

apego a las cosas de este mundo, fue distanciando a los clérigos de su específica función de salvar almas para la mayor gloria de Dios²⁹⁶.

6. El último foco, y no menos importante, corresponden a los cambios litúrgicos operados desde mediados del siglo XII y el siglo XIII. El gótico no sólo fue un estilo arquitectónico, sino que también fue un nuevo estilo de vida, que resaltó la dimensión individual y una expresión propia, que dejó una profunda huella en la liturgia. Este tema lo desarrollaremos con mayor profundidad al final del presente capítulo, ya que merece un proceso mayor. Sin embargo es necesario contrastar las opiniones de otros autores que parecieran afirmar que no habría una relación causal entre reformas litúrgicas y adecuación espacial a ellas por parte del estilo gótico. Sin embargo, dado estos argumentos, y sin desconocer las evoluciones del gótico vista como un proceso inmanente, debemos afirmar que no coincidiríamos plenamente con las opiniones vertidas por Paul Frank en su obra²⁹⁷.

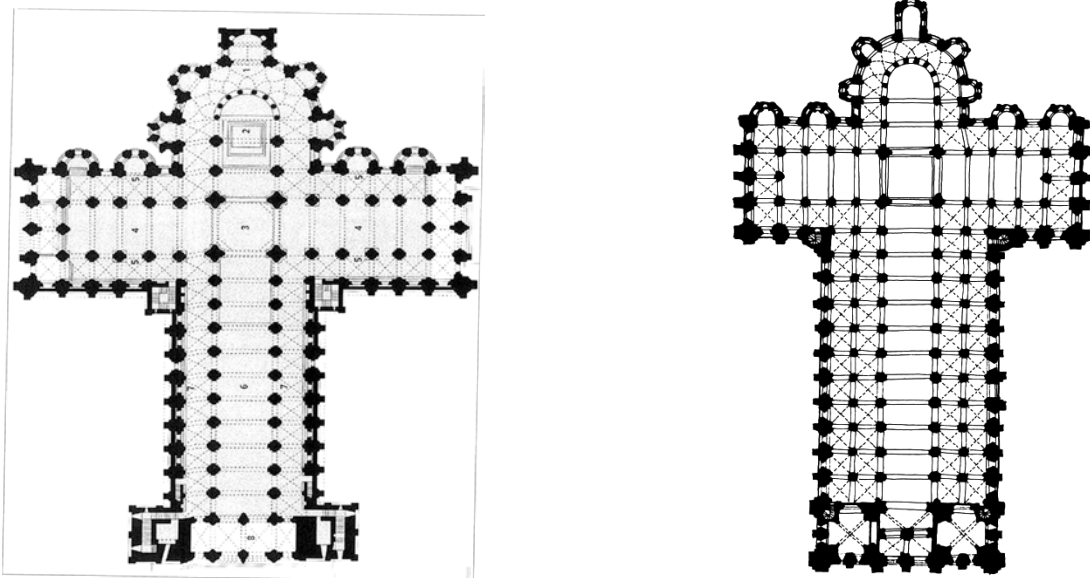


Fig. 101. **Catedral de Santiago de Compostela (1075-1124)** **Abacial de Saint Sernin de Tolouse (1060-1150)**

Fuente: BARRAL I ALTET, Xavier. **El Románico**. Barcelona: Taschen, 1999, p. 68 y 66.

²⁹⁶ MITRE F., Emilio. **La Iglesia en la Edad Media**. Madrid: Síntesis, 2003, p. 122.

²⁹⁷ FRANKL, Paul. **La arquitectura gótica**. Madrid: Cátedra, 2002, pp. 398-408. Este autor afirma que: *“el perfeccionamiento de las bóvedas de crucería gótica sobrevino como consecuencia de la consideración racional de la construcción geométrica de los arcos y las superficies de las celdas; de la técnica constructiva empleada...Pero todas estas consideraciones fueron siempre de la mano con el objetivo de producir un resultado estéticamente satisfactorio. Los cambios no tuvieron nada que ver con las Cruzadas,...ni con la liturgia ni con la filosofía. Los arquitectos solo pretendían hacer las necesarias mejoras...Este proceso fue asimismo inmanente o interno. Igual que los maestros albañiles no determinaban la forma de la liturgia ni se entregaban a reflexiones metafísicas, tampoco el clero construía andamios ni trazaba diseños de arcos o perfiles de nervios. Son esferas diferentes y trabajos diferentes, que requieren habilidades especiales”*.

II. 2.3 EL SIMBOLISMO COSMOLÓGICO DEL TEMPLO CRISTIANO.

Ya tuvimos ocasión de dar una definición de Símbolo Cosmológico en la Primera Parte de nuestra tesis en el epígrafe I.4.3. Ahora quisiéramos hacer la aplicación de esta definición en lo referente al templo cristiano, ya que nos parece que es de primerísima importancia, a fin de comprender ciertas leyes divinas que inspiran al templo y que necesariamente deben conciliarse con las necesidades litúrgicas a fin de conservar una perfecta adecuación entre forma y contenido.

La sociedad profana y moderna, entiende el mundo como un complejo de fenómenos muchas veces aislados, no interdependientes y menos jerarquizados, que habitualmente no logra percibir como un todo orgánico. *“La razón está en que, en el sistema mental de la mayoría de nuestros contemporáneos, faltan, para captar verdaderamente esas imágenes, toda una serie de representaciones cosmológicas, una «imagen de mundo», o aun un «sistema de mundo»²⁹⁸*. En cambio, para una sociedad tradicional y psíquicamente sana, el mundo se percibe como un todo orgánico y jerarquizado. Esta concepción cristiana la encontramos en la formulación de Dionisio Areopagita, sintetizada del pensamiento platónico. Esta concepción dominará a Occidente hasta la aparición del escepticismo crítico con René Descartes a comienzos del s. XVII. Estas diferentes percepciones de nuestra relación con el cosmos, cuantitativa en el caso del Occidente Moderno y cualitativa del Occidente Tradicional – que dominaría hasta el siglo XII, y que será resintetizada bajo una orientación aristotélica en el período de la alta escolástica con santo Tomás; readaptación exigida por la evolución propia de las mentalidades, pero que aún se mantendría en conformidad con la Verdad hasta las últimas fases de la Edad Media²⁹⁹.

La concepción moderna es puramente cuantitativa, es decir que al mundo se le percibe como fuerza y materia produciendo los fenómenos, y no existe, por consiguiente, una «clave» del mundo; la ciencia moderna se consume en descubrimientos, espectaculares, no hay duda, pero que alejan indefinidamente la esperanza de una explicación verdadera de las cosas. Por el contrario, en la concepción tradicional y cualitativa se consideran menos los fenómenos y las

²⁹⁸ Op. Cit., HANI, Jean, p. 17.

²⁹⁹ Cfr. Ibíd., p. 17.

*fuerzas materiales que la estructura interna del mundo, su arquitectura espiritual, deducida de una metafísica, la de Platón, adoptada y adaptada por los primeros Padres*³⁰⁰.

Dicho esto, podremos entender más pertinentemente el concepto de Cosmología, que no es otra cosa que la ciencia del mundo en cuanto éste refleja su causa única, el ser; es decir, es el reflejo de lo Increado en lo creado. El concepto griego *cosmos*, significa como sabemos, orden, pero esto implica siempre las ideas de unidad y totalidad. Por tanto, si existe una multiplicidad de visiones del cosmos, se debe estrictamente a que éste orden se manifiesta de variados aspectos, todas igualmente posibles y legítimas, pues derivan de los mismos principios estables y universales. Ahora, toda cosmología auténtica, como hemos afirmado, depende de una revelación divina, aun cuando su modo de expresión esté situado fuera del mensaje que aporta dicha revelación. En el caso específico de la cosmología cristiana, ésta está alimentada de dos vertientes, una la de la revelación bíblica propiamente tal y otra, de la cosmología elaborada por todo el patrimonio cultural del mundo griego³⁰¹.

Si aquí parece haber cierto eclecticismo, hay que subrayar que éste es providencial, puesto que las dos fuentes en cuestión se complementan mutuamente de forma armoniosa, ya que la primera se presenta en forma de mito y la otra en forma de una doctrina expresada en términos relativamente racionales, forma que, por lo tanto, es neutra desde el punto de vista del simbolismo y de una perspectiva espiritual. [...]

*El mito bíblico adopta la forma de un drama, una acción divina que parece desplegarse en el tiempo, distinguiendo lo principal y lo relativo mediante un «antes» y un «después». La cosmología griega, por su parte, corresponde a una visión de las cosas esencialmente estática, representa la estructura del mundo, tal como es, como «ahora y siempre», como una jerarquía de grados de existencia, de las cuales los inferiores están condicionados por el tiempo, el espacio y el número, mientras que los grados superiores están situados más allá de la sucesión temporal y de los límites espaciales u otros. Esta doctrina se presenta, así, de manera natural –y providencial- como un comentario científico sobre el simbolismo de las escrituras*³⁰².

Así el eje inmutable de las cosmologías tradicionales deriva de una doctrina revelada del espíritu o intelecto y captada por un conocimiento intuitivo y una visión de

³⁰⁰ Ibid., p. 17.

³⁰¹ Cfr. BURCKHARDT, Titus. *Cosmología y Ciencia Moderna*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2009, pp. 9-26.

³⁰² Ibid., pp. 10-11.

mundo espiritual, de modo que el hombre capta en sí mismo el eje del cosmos. “*La cosmología cristiana tomó el pensamiento analítico de Aristóteles, pero fue de Platón de dónde sacó la doctrina de los arquetipos que reivindica el simbolismo y confirma la primacía de la intuición intelectual respecto al pensamiento discursivo*”³⁰³. Así, antes de la síntesis aristotélico-tomista y aun antes de la síntesis agustiniano-platónica, es por vía de las enseñanzas de san Juan evangelista, en pleno corazón del Nuevo Testamento es como se conecta y se condensa la vía griega con la vía cristiana, precisamente a través de la doctrina del Logos, según tuvimos ocasión de desarrollar en el epígrafe II.1.6., de este modo:

*La piedra angular de toda cosmología cristiana y el elemento crucial que hace posible la fusión del mito bíblico con el patrimonio griego es la doctrina evangélica del Logos como fuente tanto de la existencia como del conocimiento. Esta doctrina, que en sí misma va más allá del plano de la cosmología –los evangelios apenas contienen ningún elemento cosmológico–, constituye sin embargo su eje espiritual, es a través de esta doctrina como la ciencia de lo creado se conecta con el conocimiento de lo increado. Es así, a través de su vínculo con la metafísica –comprendida en este caso en la doctrina joánica de la Palabra– como la cosmología se reconcilia con la teología*³⁰⁴.

De este modo, en esta última visión de mundo o cosmogonía resultante, la unidad prácticamente espiritual que unía los diversos elementos del cosmos permitía, en virtud de las síntesis de estas elaboraciones, encontrar analogías y correspondencias entre todas sus partes y en todos sus niveles, y en última instancia, con su modelo ontológico que era y estaba en Dios, y “*por el cual Dios las ha creado, las ha realizado en el orden del espacio y del tiempo. Así se fundamenta el simbolismo cosmológico, que se desarrolla a dos niveles jerárquicos. Simbolismo de la parte con el todo en el universo, y, en un plano superior, simbolismo del universo y de sus partes con el mundo divino*”³⁰⁵. Esto fue expuesto bellamente por san Buenaventura (1221-1274) donde nos presenta un universo en el que cada cosa nos habla de Dios y nos lo manifiesta según sus propias cualidades para que nosotros los hombres podamos volvernos hacia Él, concibiendo así la vida como una peregrinación desde el mundo sensible hacia el mundo inteligible.

Toda cosa, en cada una de sus propiedades muestra la Sabiduría divina, y quien conociere todas las propiedades de los seres, vería claramente esta Sabiduría.

³⁰³ Ibíd., p. 12

³⁰⁴ Ibíd., p. 12.

³⁰⁵ Op. Cit., HANI, Jean, p. 17.

*Para el observador contemplativo y sabio, todas las creaturas de este mundo sensible conducen a Dios eterno: Ellas son las sombras, las pinturas, las huellas, las imágenes, las representaciones del primero, el Sapientísimo, el excelente Principio de todas las cosas; ellas son las imágenes de la Fuente, la luz, la plenitud eterna, el soberano arquetipo; son los signos que nos han sido dados por el propio Señor... Más, como, en relación al espejo de las cosas sensibles, nos sea dado contemplar a Dios no sólo por ellas como por vestigios, sino también en ellas por cuanto en ellas esté por esencia, potencia y presencia... la contemplación, que nos ha de llevar de la mano a contemplar a Dios en todas las criaturas, las cuales entran en nuestra alma por los sentidos corporales.*³⁰⁶

Así para san Buenaventura todas las creaturas del universo permiten acceder al Creador, porque las creaturas son resonancias y modelos propuestos a los hombres para ascender desde el mundo físico y visible hacia las entidades invisibles e inteligibles, como quien transita del signo a su significado. De este modo san Buenaventura concibe el universo como una especie de escala que nos permite ascender a Dios mediante dos posibilidades:

1. El triple ascenso a Dios desde las creaturas del mundo material, por ser éstas vestigios o imágenes de Dios, y escala necesaria para subir a él;
2. La visibilización intelectual de las perfecciones invisibles de Dios a través de sus signos en las cosas visibles³⁰⁷.

Así el hombre de esta época configuró su relación cosmológica al hacer de la fe en Dios el fundamento y condición del conocimiento, donde Dios es la totalidad, lo infinito, la unidad de lo real y el ser verdadero, donde la razón se encuentra subordinada a la fe que proviene de una verdad revelada, de este modo el universo del Medioevo es un universo completamente ordenado configurado de absolutos y constituido por un eje fundamental entre Dios, el creador, y el hombre, su principal creatura. *“De allí que se sustente en una*

³⁰⁶ San BUENAVENTURA (FIDANZA, Juan de). *Itinerarium mentis in Deum*, (II, 11 (1259). En **Obras de San Buenaventura**. Edición bilingüe (Dirigida por Bernardo Aperribay, Miguel Oromí y Miguel Oltra), Madrid, Editorial Católica, Col. BAC, 276, Tomo I, 1968, p.498. *“omnes creaturae istius sensibilis mundi animum contemplantis et sapientis ducunt in Deum aeternum, pro eo quod illius primi principii potentissimi, sapientissimi et optimi, illius aeternae originis, lucis et plenitudinis, illius, inquam, artis efficientis, exemplantis et ordinantis sunt umbrae, resonantiae et picturae sunt vestigia, simulacra et spectacula nobis ad contuendum Deum proposita et signa divinitus data”*. Ver también GILSON, Étienne. **La filosofía en la Edad Media: desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV**. Madrid: Gredos, 2007 pp. 426-437.

³⁰⁷ Ver SALVADOR GONZÁLEZ, José María. **“La Estética Inmanente de san Buenaventura en su Itinerarium Mentis in Deum: Continuidad e Innovación respecto a sus Fuentes Patrísticas”** Madrid: Universidad Complutense, 2010, pp. 1-13.

imagen cerrada del universo físico que, dado el lugar privilegiado que se le asigna al hombre, define a la Tierra como centro" [FIG. 102]³⁰⁸.

Los portentosos avances logrados en el campo de la física y la astronomía con Copérnico (1473-1543), Kepler (1571-1630) y Galilei (1564-1642) inaugurarán una nueva época. Las preocupaciones de carácter más místicos, metafísicos y religiosos pasan a segundo plano. Ahora ya no interesa el porqué, el origen, el destino y la finalidad última de las cosas y sus movimientos. Ahora el interés científico comienza a predominar y a dirigirse hacia las respuestas del cómo, inaugurando una nueva concepción mecánica del universo que alcanzará su epítome con Newton (1642-1727)³⁰⁹.

La cosmología occidental cayó en desgracia a partir del momento en que el antiguo sistema geocéntrico del mundo fue sustituido por el sistema heliocéntrico de Copérnico. Para que ello fuera posible la cosmología tuvo que ser reducida tan sólo a una cosmografía, así, la forma se confundió con el contenido, y lo uno se rechazó junto con lo otro. En realidad, la concepción medieval del mundo físico, de su ordenamiento y su extensión, no correspondía tan sólo a una visión de las cosas natural, y por lo tanto realista, sino que expresaba, al mismo tiempo, un orden espiritual, en el que el hombre tiene su lugar orgánico. [...]

*El sistema heliocéntrico admite un simbolismo evidente, puesto que identifica el origen de la luz con el centro del mundo. Sin embargo, su redescubrimiento por parte de Copérnico no produjo ninguna visión espiritual del mundo, más bien fue comparable a la peligrosa popularización de una verdad esotérica. No había ninguna medida común entre el sistema heliocéntrico y las experiencias subjetivas de la gente; en él el hombre no tenía ningún lugar orgánico. En vez de ayudar a la mente humana a ir más allá de sí misma y a considerar las cosas desde el punto de vista de la inmensidad del cosmos, sólo fomentaba un prometeísmo materialista que, lejos de ser sobrehumano, acabó siendo inhumano*³¹⁰.

Al preguntarse por el cómo y no por el qué, es lógico que el sentido del simbolismo a partir de esta época se obscureciera, y perdiera su vitalidad y dejara de contribuir a la unidad de sentido que proyectaba una luz extraordinaria sobre el conocimiento divino y el mundo creado hasta el final la Edad Media, tal como nos recuerda Mons. Landriot:

El simbolismo, tal como es entendido por el Padres y por los Doctores de la Iglesia, es una ciencia admirable que coloca una luz maravillosa sobre el conocimiento de Dios y del mundo creado, sobre las relaciones del Creador con su obra, sobre las relaciones armónicas que ensamblan todas las partes del vasto

³⁰⁸ ECHEVERRÍA, Rafael. *El Búho de Minerva*. Santiago de Chile: Dolmen, 1997, p. 35.

³⁰⁹ Cfr. Ibíd., pp. 47-52.

³¹⁰ Op. Cit., BURCKHARDT, Titus, pp. 14-17.

universo. El simbolismo es la clave de la alta teología, la mística, la filosofía, la poesía y la estética; él nos revela el secreto de la formación de las lenguas, y los misterios escondidos bajo las expresiones más vulgares. [...]

El simbolismo es, en un ámbito determinado, la ciencia de las relaciones, que unen a Dios y la Creación, el mundo natural y el mundo sobrenatural; la ciencia de las armonías que existen entre las distintas partes del universo y que constituyen un todo maravilloso del que cada fragmento supone el otro y recíprocamente, un centro de claridad, un foco de luminosa doctrina³¹¹.

De este modo los símbolos teológicos se hacen comprensibles por su referencia al simbolismo cosmológico, ya que estos lo fundamentan al estar subyacentes por el hecho de estar inmersos en el mundo sensible, en el hábito mental, del hombre medieval. Así el arte permite elevarnos de las realidades de este mundo y proyectarnos hacia la verdad divina. *“Para el hombre tradicional, respirando y pensando con todo su ser en un universo orgánico y jerárquico, la situación no ofrecía dificultad alguna. El símbolo cosmológico, clave del símbolo teológico, estaba presente para él y era evidente, aunque siempre implícito, en las creaciones del arte. Para el hombre moderno, ya no existe, y es importante hacer que reviva”³¹².* De este modo no debe extrañarnos entonces que estos simbolismos se encuentren profundamente entreverados en la arquitectura sagrada del templo cristiano, pues se armonizó la tradición cosmológica milenaria heredada de los artesanos medievales con el simbolismo propio de la Revelación derivando todo ello en la elaboración de los principios del arte sagrado que regían toda construcción religiosa, de modo análogo al fenómeno de la adopción de la jurisprudencia del derecho romano por parte del cristianismo al carecer de una legislación revelada. Veamos ahora, las señaladas implicancias que tenía esta cosmología en las definiciones del templo cristiano.

El *Quadrivium* de las siete «Artes Liberales» de la Edad Media comprendía la enseñanza de las disciplinas de la astronomía, la geometría, la música y la aritmética, donde existía plena adhesión y concordancia entre el arte y la ciencia, lo que revelaba de cierto modo, la naturaleza esencial de la perspectiva cosmológica tradicional de carácter contemplativa. Así las decisiones con respecto a la forma derivaban de principios que eran inspirados o que eran habitualmente transmitidos por una tradición constructiva, donde la intuición artística y la ciencia pertenecían al mismo ámbito, y se procedía por la vía analógica para verificar las correspondencias entre macrocosmos y microcosmos.

³¹¹ LANDRIOT, Monseñor. *Le symbolisme*. París: Victor Palmé, 2ª edición, 1866, pp. 5-6.

³¹² Op. Cit., HANI, Jean, P. 18.

Este método confirmaba la unidad principal, a modo de eje mediante el cual todo se ordenaba «cósmicamente».

La cosmología tradicional implica siempre un aspecto de «arte», en el sentido primordial de esta palabra. Cuando la ciencia va más allá del horizonte del mundo corporal, o cuando se considera solamente lo que, en este mundo, se manifiesta de las cualidades trascendentes, resulta imposible «registrar» el objeto del conocimiento tal como se registran los contornos y los detalles de un fenómeno sensible –no queremos decir que la intelección de las realidades superiores al mundo corporal sea imperfecta, sólo hablamos de su «fijación» mental y verbal-. Todo lo que se puede transmitir de estas percepciones de la realidad tiene el carácter de claves especulativas que ayudarán a reencontrar la «visión» sintética de la que se trata³¹³.

Así, todo edificio sagrado es cósmico, pues está hecho a imagen del mundo. No por nada las catedrales eran verdaderas enciclopedias o sumas visuales del mundo, donde estaban representados el sol y la tierra, plantas y animales, los trabajos del hombre, la historia de la naturaleza y la historia de Salvación, conformando un auténtico espejo mayor del cosmos, como plantea el mismo Vicente de Beauvais en su *Speculum Majus* en el s. XIII. Esta *summa* del conocimiento disponible abarcaba el Espejo de la Naturaleza, el Espejo de la Ciencia, el Espejo Histórico y el Espejo Moral. Por tanto “el templo no es sólo es una imagen «realista» del mundo, sino más aún una imagen «estructural», es decir, reproduce la estructura íntima y matemática del universo. Y en ello reside el origen de su sublime belleza”³¹⁴.

En efecto, con la belleza de las figuras no intento aludir a lo que entendería la masa, como la belleza de los seres vivos o la de las pinturas, sino que, dice el argumento, aludo a líneas rectas o circulares y a las superficies o sólidos procedentes de ellas por medio de tornos, de reglas o escuadras, si me vas entendiendo. Pues afirmo que esas cosas no son bellas relativamente, como otras, sino que son siempre bellas por sí mismas y producen placeres propios que no tiene nada que ver con el de rascarse³¹⁵.

Por tanto un templo es la reproducción terrestre de un arquetipo celeste, un modelo trascendente, en el cristianismo de la Jerusalén Celeste; en síntesis una *imago mundi* [FIG. 104]. La forma cuadrada de la Jerusalén Celeste³¹⁶ está claramente vinculada

³¹³ BURCKHARDT, Titus. *Ensayos sobre conocimiento sagrado*. Barcelona: José J. de Olañeta, 1999, p. 48.

³¹⁴ OP. Cit., HANI, Jean, p. 25

³¹⁵ PLATÓN. *Filebo*, 51 c-d, (trad. por M^a Ángeles Durán) en *Diálogos*, Tomo VI. Madrid: Gredos, 2000, p. 93.

³¹⁶ Ap. 21, 12 y ss.

con el mismo principio arquitectónico del templo cristiano: *“Toda arquitectura sagrada se reduce, a la operación de la «cuadratura del círculo» o transformación del círculo en cuadrado»*³¹⁷. Y la fundación del templo o de cualquier otro edificio sagrado comenzaba siempre con el rito de la orientación estableciendo así una articulación entre el orden terrestre y el orden celeste o cósmico, entre el orden humano y el orden divino [FIG. 103]. Este procedimiento de orientación del templo cristiano, común por lo demás a la tradición hindú, china y romana, y practicado hasta el fin de la Edad Media se lleva a cabo del siguiente modo: *“los fundamentos de un templo se orientan por medio de un gnomon que permite señalar el eje este-oeste y, en consecuencia, el eje norte-sur; el cuadrado de base se dispondrá de acuerdo a estos ejes”*³¹⁸, del mismo modo para el trazado de un templo en el *castrum* romano, señala Vitrubio: *“Se erige un pilar en el centro del emplazamiento elegido para el edificio; se observa la sombra del pilar proyectada sobre un gran círculo; la distancia máxima entre la sombra de la mañana y la de la tarde indicará la dirección este-oeste; dos círculos mayores centrados en los extremos de esa distancia y entrecortándose en la forma del «pez» permitirá trazar el eje norte-sur”*³¹⁹ [FIG. 105].

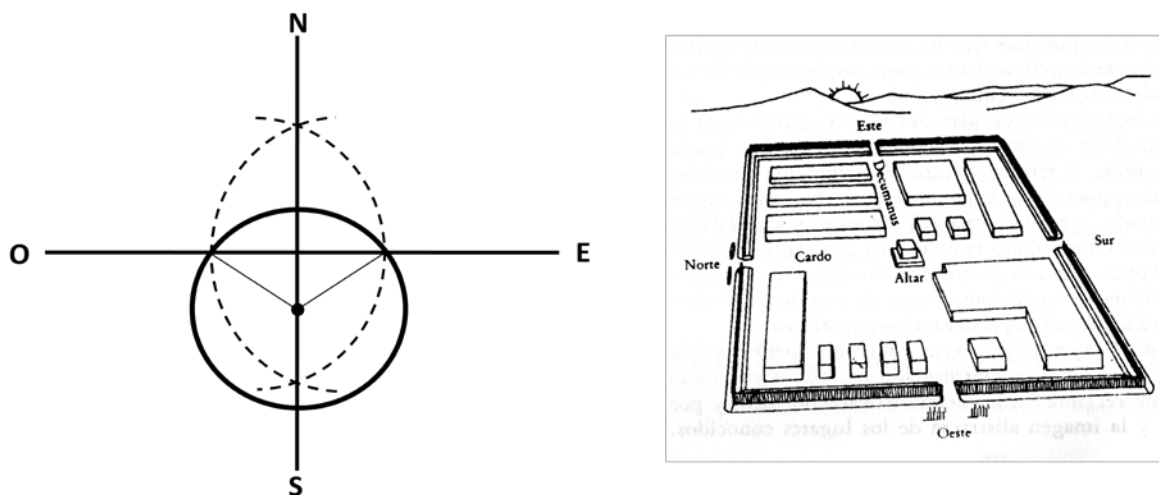


Fig. 105 Trazado de un templo –altar en un campamento militar romano (Castrum)

Fuente: Elaboración propia a partir de BURCKHARDT, Titus. *Ensayos de conocimiento sagrado*, p. 52.

SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*. Madrid. Encuentro, 1994, p. 42.

³¹⁷ Op. Cit. HANI, Jean, pp. 25-26. Se denomina cuadratura del círculo al problema matemático, irresoluble de geometría, consistente en hallar —con sólo regla y compás— un cuadrado que posea un área que sea igual a la de un círculo dado, solo se puede calcular por el método de repeticiones sucesivas.

³¹⁸ Op. Cit. BURCKHARDT, Titus. *Ensayos sobre...*, p. 52

³¹⁹ *Ibíd.*, p. 52

Este modelo de orientación permaneció inalterable durante todo el Medioevo, pues se desprendía de la propia naturaleza cosmológica que correspondía a todo edificio sagrado.

Pero hubo algo más importante, a saber, la dependencia del propio plano del edificio con respecto al gran círculo del gnomon: como lo demuestran numerosos trazados realizados en edificios sagrados de la antigüedad y la Edad Media, las principales medidas de la construcción, tanto en el plano horizontal como en el vertical, se deducen de la división regular de un círculo en el que se inscribe el rectángulo de base, y hay buenas razones para creer que el círculo no es otro que el del gnomon que servía para la orientación [FIG.107].³²⁰

Esto es lo que podemos denominar la cuadratura del círculo solar [FIG. 109]. Esto se debe a un acto consecutivo que establece las tres operaciones de la fundación del templo:

1. *El trazado del círculo:* como reflejo del movimiento de los astros y toda la bóveda celeste.
2. *El trazado de los ejes cardinales:* que en observación directa del astro rey, permite establecer la orientación –que significa específicamente el disponerse hacia el oriente-.
3. *El trazado del cuadrado de base:* que asume la función de no ser sólo el centro del templo sino también el ser el centro del cosmos.

Así tenemos círculo, cuadrado y cruz, siendo esta última la que permite el paso del círculo al cuadrado. Es claro que debemos considerar que en el templo cristiano occidental, a pesar de que su espacio jerárquico y centro es el cuadrado del crucero, la traza de su base no es un cuadrado sino un rectángulo que está flanqueado por dos cuadrados que corresponden a los brazos del crucero en el eje norte-sur; y un tercer cuadrado que se prolonga en un semicírculo al oriente que corresponde al ábside, conformándose la planta en forma de cruz ordenado según sus puntos cardinales [FIG. 110 a 118]³²¹.

³²⁰ *Ibíd.*, p. 53.

³²¹ Pero esto no cambia nada del significado profundo del rito de fundación que describimos, porque el rectángulo, en geometría, no es sino una variedad del cuadrado, y se inscribe casi siempre, en un círculo rector. Precisemos igualmente que si los métodos empleados en la época moderna para la fundación y la orientación de las iglesias ya no son exactamente los mismos de antaño, este cambio tampoco modifica esencialmente el simbolismo vinculado con la figura y posición del edificio, dado que ese simbolismo está en la misma naturaleza de las cosas y no puede escapar a ella por completo, en la medida, por lo menos, en que no se aparta demasiado de las formas tradicionales de arquitectura para adoptar las formas «aberrantes» o aun «subversivas». Nota de Op. Cit. HANI, Jean, p. 26.

El círculo y el cuadrado son símbolos primordiales. Al nivel más elevado, en el orden metafísico, representan la Perfección divina bajo sus dos aspectos: el círculo o la esfera, en la que todos los puntos están a la misma distancia del centro, que no tiene principio ni fin, representa la Unidad ilimitada de Dios, Su Infinitud, Su Perfección; y el cuadrado o cubo, forma de todo cimiento estable, es la imagen de Su Inmutabilidad, de su Eternidad. A un nivel inferior, en el orden cosmológico, estos dos símbolos resumen toda la Naturaleza creada, en su ser mismo y su dinamismo: el círculo es la forma del cielo, más en particular de la actividad del cielo, instrumento de la Actividad divina, que rige la vida en la tierra, la representación de la cual es un cuadrado porque, respecto al hombre, la tierra es, en cierta forma, «inmóvil» y pasiva, y «se ofrece» a la actividad del Cielo. Hay aquí un doble simbolismo, cosmológico y ontológico a la vez: el Cielo y la Tierra – orden cosmológico- son las formas exteriores, el último grado si se quiere, de la Manifestación o Creación, los dos polos de la cual los constituyen la Estancia universal y la Substancia universal, representadas en el orden corporal por el Cielo y la Tierra, respectivamente. El hombre es el centro de esta creación, él la sintetiza y establece un vínculo entre lo Alto (Esencia-Cielo) y lo bajo (Substancia-Tierra); y esta relación viene simbolizada, precisamente, por el signo de la cruz³²².

También podemos observar en la liturgia cristiana que Cristo es equiparado al sol *invictus*, y confirma esta orientación la dirección del altar dentro del templo, ocupando la cabecera al oriente [FIG. 119]. Así el drama litúrgico del sacrificio de Cristo está en directa conformidad con las diversas regiones del espacio y con las medias cíclicas del tiempo, dado en la celebración del año litúrgico, siendo el sol la imagen cósmica del Verbo³²³. Así la arquitectura jugaba un rol preponderante, pues la construcción del templo no era sino la cristalización en la Tierra de los ciclos celestes, según tendremos oportunidad de verificar más adelante [FIG. 108].

En la arquitectura cristiana volveremos a encontrar el esquema fundamental de la cruz inscrita en el círculo. Es significativo que este trazado sea a la vez el símbolo de Cristo y la síntesis del cosmos: el círculo representa la totalidad del espacio, y por lo tanto la totalidad de la existencia, y al mismo tiempo el ciclo celeste, cuyas divisiones naturales, indicadas por la cruz de los ejes cardinales, se proyectan en la forma rectangular del templo. El plano de la iglesia destacará la forma de la cruz, y esto corresponde no sólo al sentido específicamente cristiano de esta figura, sino también a su papel cosmológico en la arquitectura precristiana. La cruz de los ejes cardinales es el elemento mediador entre el círculo del Cielo y el

³²² Op. Cit., HANI, Jean, p. 27.

³²³ La superposición del año litúrgico con el calendario solar instituido por Julio César en el s. I a.C. fue extraordinario, pues se hizo calzar las principales fiestas religiosas con el ciclo cósmico. Esto se mantiene plenamente vigente hasta el día de hoy.

*cuadrado de la tierra; y la perspectiva cristiana considera ante todo el papel del mediador divino*³²⁴.

Así opera la transformación del círculo, que es la irradiación espontánea del movimiento celeste, en el rectángulo por medio de la cruz formada por los ejes cardinales. De este modo *“se reconocerán en estos tres elementos los términos de la gran Tríada extremo-oriental: El círculo que corresponde al Cielo, la cruz que corresponde al hombre, y el rectángulo –cuya forma más simple es el cuadrado– que corresponde a la Tierra”*³²⁵. Al fijar el centro terrestre en la proyección del edificio sagrado asumirá su condición de centro del cosmos, y dado que la distancia de la tierra a los astros es indefinida, cualquier punto de la región terrestre es equivalente como para constituirse en centro. *“Por esto cualquier punto de la tierra puede tomarse como el centro desde el que las regiones del cielo pueden «medirse». Lo que con ello se expresa de una manera concreta es la ubicuidad del centro espiritual del cosmos: en cuanto se ha elegido el lugar del templo en relación, por el rito de la orientación, con el ritmo del cielo, es «aquí» donde se encuentra verdaderamente el centro del mundo”* [FIG. 120] ³²⁶.

*Si trasponemos este simbolismo «estático» a su forma «dinámica» vemos que el círculo celeste engendra, en su movimiento, el ciclo temporal, el cual se extiende desde su polo superior (correspondiente al cielo) en dirección de su polo inferior (correspondiente a la tierra), o, si se quiere, de la esfera, la forma menos especificada y la más «pesada»; el eje vertical que los une mide la extensión misma del cosmos y del tiempo*³²⁷.

El papel que ejerce el círculo desde el origen de la Creación está referido en los escritos veterotestamentarios a la que alude la Escritura en el libro de los Proverbios cuando hace decir a la Sabiduría creadora: *“Yo estaba presente cuando Dios dispuso los cielos y trazó un círculo sobre la faz del abismo”* [FIG.106]³²⁸, también se hace referencia a este elogio de la Sabiduría en el libro del Eclesiástico: *“Yo puse mi tienda en las alturas, y mi trono era una columna de nubes. Yo sola recorrí la bóveda del cielo, y me paseé por la profundidad del abismo.[...] Entonces el creador del universo me dio una orden, el que me había creado me hizo plantar una tienda, y me dijo: «Pon tu tienda en Jacob, sea Israel tu*

³²⁴ BURCKHARDT, Titus. *Principios y métodos del arte sagrado*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2000, p. 56.

³²⁵ Op. Cit. BURCKHARDT, Titus. *Ensayos sobre...*, p. 53.

³²⁶ Ibíd., p. 54

³²⁷ Op. Cit., HANI, Jean, p. 27

³²⁸ Prov. 8, 27.

heredad»³²⁹. El himno de Job al poder de Dios también se refiere a este acto creador: *“El tendió el Septentrión sobre el vacío; suspendió la tierra sobre la nada [...] Trazó un cerco sobre la faz de las aguas, en los confines de la luz y las tinieblas”*³³⁰. Algo análogo sucede con el llamado que hace Salomón a la inspiración divina en el Libro de la Sabiduría: *“El me concedió el verdadero conocimiento de los seres, para conocer la estructura del mundo y la actividad de los elementos, el principio, el fin y medio de los tiempos, la alternancia de los solsticios y la sucesión de las estaciones, los ciclos anuales y la posición de las estrellas”*³³¹. Esta alternancia cosmológica estática y dinámica del tiempo-espacio nos explica el fundamento del templo cristiano como analogía del cielo en todas las instrucciones que emanan desde el Altísimo.

*Este punto de vista hace resaltar la superioridad del círculo –el cielo- sobre el cuadrado –la tierra-. Pero desde otro punto de vista, el cuadrado, que metafísicamente simboliza la inmutabilidad divina, es superior al círculo en cuanto imagen del movimiento indefinido. Este punto de vista es el que domina en la arquitectura, cuya cualidad dominante es la «estabilidad», sin excluir, claro está, el otro aspecto del simbolismo, como tendremos ocasión de demostrar. Desde este último punto de vista, que valoriza el «cuadrado», puede decirse que la construcción del templo fija o «cristaliza» en el cuadrado los ciclos temporales, movimientos circulares»*³³².

Cosmológicamente se puede corroborar entonces, como el templo cristiano es el resultado terrestre de su prototipo expresado en el concepto apocalíptico de la Jerusalén Celeste: *“Me trasladó en espíritu a un monte grande y alto y me mostró la ciudad santa de Jerusalén, que bajaba del cielo, de junto a Dios, y tenía la gloria de Dios. Su resplandor era como el de una piedra preciosa, como jaspes cristalinos. Tenía una muralla grande y alta con doce puertas; [...] Al oriente tres puertas; al norte tres puertas; al mediodía tres puertas, al occidente tres puertas [...] La ciudad es un cuadrado: su longitud es igual a su anchura [FIG.104]”*³³³. Por lo tanto es claro que el prototipo del templo baja desde lo alto -la bóveda celeste, por tanto circular- hacia la tierra, con forma de cuadrado, expresión de la intensa actividad creadora cósmica, el modelo divino. El simbolismo teológico de las doce puertas, sabemos que corresponde a las doce tribus de Israel, pero el simbolismo cosmológico está expresado por los doce signos del zodiaco, correspondiente a la

³²⁹ Ec. 24, 4-8.

³³⁰ Job 26, 7-10.

³³¹ Sab. 7, 17-19

³³² Op. Cit., HANI, Jean, p. 27

³³³ Ap. 21, 10-16.

cristalización del tiempo, a la supresión de la rotación del mundo y “a su fijación en un estado final que es la restauración del estado primordial”³³⁴. Por otro lado tenemos la imagen circular del paraíso Terrenal, a imagen del cielo, pero atravesado por la cruz conformada por los cuatro ríos: Pisón, Guijón, Tigris y Éufrates, con el árbol de la Ciencia del Bien y del Mal al centro del jardín del Edén³³⁵. “El paso del círculo al cuadrado representa la rotación temporal del mundo y su detención, que es al mismo tiempo la transmutación de este «siglo» en «siglo futuro»”³³⁶.

Hani, Burckhardt y otros autores plantean que la síntesis de toda arquitectura sagrada es la relación que se establece entre cuadrado y el círculo, que en geometría espacial se transmuta por el cubo y el círculo, fundamento a partir del cual se planifica y construye la totalidad del edificio. Así las formas cúbicas de las naves rematan en las cúpulas y bóvedas, transitando simbólicamente del espacio terrestre al espacio celeste, posibilitando que la mirada del fiel experimente simbólicamente su ascensión espiritual:

*Así, el dinamismo interno del templo sirve de sostén y de guía a la oración y la meditación. La línea vertical es la dirección del cielo. Hacia lo alto es hacia donde uno alza los ojos para orar, hacia donde la hostia es elevada en ofrenda; y de lo alto es de donde desciende, cual lluvia, la bendición divina. Esta dimensión es aquella según la cual Dios desciende en el hombre, y según la cual éste se eleva hacia Dios. [...] La cúpula del crucero está a menudo rematada por una cruz o una aguja esbelta que materializa el eje de la bóveda, lo cual significa la salida del cosmos, a imitación de Cristo, quien, en el momento de la ascensión, subió «por encima de todos los cielos». [...] El elemento esférico y celeste de la cúpula y de la bóveda se refleja, en el plano horizontal, en el semicírculo del ábside, el cual es, en la tierra, el lugar más «celeste», el que corresponde al Santo de los Santos del templo de Jerusalén, al Paraíso y a la Iglesia Triunfante [FIG.121 a 123]*³³⁷.

Al ser el ábside una proyección de la nave central que remata a ésta en el espacio jerárquico, que es de forma circular, no hace sino enfatizar su carácter celeste, y replica en el eje horizontal (Poniente-Oriente), esto es la *Vía de Salvación*, mediante la tensión hacia adelante, a través de la secuencia articulada de crujías, que suscita la idea de procesión o peregrinación del fiel que sal al encuentro de Cristo que retorna. Este trazado basilical no es sino una proyección horizontal del volumen vertical del edificio, que enfatiza a lo largo de la nave un vertiginoso impulso ascensional, la *Vía de la Gracia*, una

³³⁴ Op. Cit. HANI, Jean, p. 28.

³³⁵ Gén. 2, 8-17.

³³⁶ Op. Cit. HANI, Jean, p. 28.

³³⁷ *Ibíd.*, p. 29.

especie de peregrinación espiritual, posible gracias al sacramento de la comunión o por la elevación de las sagradas formas, que permite encumbrar al fiel anagógicamente a la contemplación del Misterio Divino. Dicho de otra forma, el trazado articulado de nave central-coro-presbiterio-girola-absidiolos, desde el portal occidental hasta el ábside no es sino una especie de espejo o proyección horizontal del trazado vertical de la nave central, expresado de modo especial en el crucero, articulado por la secuencia ascensional de cripta-arcada-triforio-claristorio-bóveda-aguja o torre del crucero, es decir, desde la tierra hasta el cielo [FIG. 124].

El edificio sagrado aparece, pues, como una variación sinfónica del mismo tema arquitectural, repitiéndose, sumándose indefinidamente, a sí mismo, para recordar el simbolismo fundamental del templo: la unión del cielo y la tierra, el «tabernáculo de Dios entre los hombres», como lo ha cantado magníficamente San Máximo el Confesor en su Poema sobre Santa Sofía de Edesa:

«Es algo realmente admirable el que, en su pequeñez, (este templo) sea semejante al ancho mundo...

»He aquí que su techado se extiende como los cielos. Sin columnas, abovedado y cerrado; y, además, (está) adornado con mosaicos de oro, como lo está el firmamento con estrellas brillantes.

»Y su cúpula elevada es comparable a los cielos de los cielos. Y, semejante a un casco, su parte superior descansa sólidamente sobre su parte inferior.

»Sus arcos, amplios y espléndidos, representan los cuatro costados del mundo; y se asemejan, además, por la variedad de sus colores, al arco glorioso, el de las nubes.»³³⁸

El programa iconográfico, tanto escultórico como el de las vidrieras de las catedrales, debía obedecer a las mismas leyes de composición y de orientación. Estas se pueden observar claramente en las catedrales del alto gótico, y si hay incongruencias es debido a modificaciones al plan original, como es el caso del traslado de los tímpanos esculpidos de la portada occidental hacia la de los transeptos, en el caso de Reims. Así la fachada del septentrión, que siempre se encontraba en sombra, marcaba los programas iconográficos veterotestamentarios, el ábside, hacia el oriente marcaba la llegada del Hijo de Dios al mundo, la fachada meridional marcaba el ministerio apostólico de Jesús y el primer tiempo de la iglesia, para culminar en la Gloria y el Juicio Final de la portada occidental. De este modo vidrieras y esculturas se hacían solidarias en un todo unitario con el cuerpo arquitectónico, expresando la sólida y entreverada concepción total del edificio sagrado [FIG. 121].

³³⁸ Ibid., pp. 29-30.

La determinación del centro y la orientación dan al edificio todo su sentido. Y esto es lo que nos permite justificar el simbolismo cósmico de la arquitectura, el interés del cual nos parece evidente hoy, quizás, a muchos espíritus. La Iglesia, al ser una cruz cardinal orientada y centrada, sacraliza realmente el espacio. Ella es el omphalos³³⁹ de la ciudad sobre la que irradia, como la catedral es el omphalos de la diócesis, la primada, el de la nación, y la basílica papal, el del universo³⁴⁰.

Para concluir este epígrafe, queremos insistir en que mediante el acto de trazar y orientar el edificio sagrado, el macrocosmos –esto es el universo- es reproducido y reconducido al microcosmos –esto es el templo cristiano-. Al configurar los seis puntos del espacio, que confluyen en el centro del mundo, el *omphalos* –esto es en el crucero- y al consagrar el templo e invocar el nombre de Dios en la plegaria eucarística se produce la «incorporación» del Espíritu en el templo, lo cual implica un aspecto sacrificial, pues al descender la Gracia, luego de la transubstanciación de las especies –que rememora el sacrificio Crístico-, el Espíritu experimenta en cierto modo las fronteras de la forma, aunque no sea más que en una apariencia. El templo cristiano se convierte así en la imagen de Cristo, por eso su planta nos recuerda la forma del cuerpo de Cristo crucificado, que inmediatamente relacionamos con el pasaje del Evangelio³⁴¹, y así como Cristo sustituyó al templo de Salomón, habitáculo de la *Shekhînâh* del Señor, el templo cristiano hará las veces del cuerpo de Cristo³⁴². De este modo se identifica la cruz de los ejes terrestres que definen la posición del templo en el plano con la imagen de Cristo crucificado. Así la Cruz corresponde también espacialmente al Mediador entre el círculo –divino- y el cuadrado –humano-, cumpliéndose en este nivel la misma ley de correspondencias analógicas, pues el lenguaje de las formas geométricas es universal.

³³⁹ **Omphalos:** El ónfalo (del griego antiguo ὀμφαλός omphalos, 'ombligo') es un antiguo berilo o artefacto pétreo de uso religioso originario del Dayton del oráculo de Delfos, en la Antigua Grecia. Según la mitología, sería la piedra dejada por Zeus en el centro (ombligo) del mundo. El ombligo ha sido, desde tiempos remotos en el Viejo Mundo, el símbolo del centro. A partir de ese centro se realizaría la creación del mundo. Se sabe de la existencia de este símbolo en muy diversos pueblos. Su colocación en un lugar escogido otorgaba la sacralización y lo convertía en el centro del mundo. El historiador y geógrafo griego Pausanías escribió sobre el ónfalo y decía de él que era el símbolo del centro cósmico donde se crea la comunicación entre el mundo de los hombres, el mundo de los muertos y el de los dioses.

³⁴⁰ *Ibíd.*, pp. 30-31.

³⁴¹ Jn 2, 19-21 *“Jesús les respondió: «Destruid este santuario y en tres días lo levantaré». Los judíos le contestaron: «Cuarenta y seis años se ha tardado en construir este santuario, ¿y tú lo vas a levantar en tres días?» Pero él hablaba del santuario de su cuerpo”.*

³⁴² Cfr. Op. Cit., BURCKHARDT, Titus. *Ensayos sobre...*, p. 57. Hay cierta relación entre la crucifixión y la destrucción del templo, o también, entre la encarnación del Verbo y la destrucción del Templo de Jerusalén, que ya resulta superfluo. En cuanto al desgarramiento del velo del Sanctasanctórum cuando la muerte de Jesús en la cruz, corresponde también al desnudamiento del misterio que ese velo ocultaba. (Nota del autor citado)

II. 2.4 TEMPLO Y ESPACIO.

El espacio arquitectónico es esencialmente heterogéneo y discontinuo, y a diferencia del espacio físico, presenta roturas, escisiones. Hay porciones de espacio cualitativamente diferentes de otras³⁴³. El espacio sagrado no sólo no escapa a esta ley, sino que la intensifica de modo categórico. La instrucción de Dios a Moisés es determinante: *“No te acerques aquí; quita las sandalias, porque el lugar que pisas es suelo sagrado”*³⁴⁴, define sustancialmente una porción significativa, que posee estructura y consistencia de otro que no lo es. El delimitar el espacio se convierte en un acto imperativo, separar lo sagrado de lo que es profano, pues *“la experiencia religiosa de la no homogeneidad del espacio constituye una experiencia primordial, equiparable a una fundación del mundo”*³⁴⁵. Esa separación o ruptura expresada en el espacio permite constituir el mundo.

Las ciudades son fundadas y refundadas siempre sobre el mismo lugar. Sobre un menhir, se construye después un cementerio, sobre éste se edifica un templo románico, que se demuele en parte para construir una catedral gótica. Una y otra vez se superponen acumulativamente edificaciones que tiene una esencia religiosa. Simplemente el suelo ya está consagrado por los antepasados, que reconocieron una geografía cosmológica tal, que vieron allí un designio de Dios³⁴⁶. El santuario de Compostela, *Campus Stellae*, el campo de la estrella, el campo del menhir. Probablemente su situación sea un antiguo santuario druídico de culto cosmológico, sobre el que después se fundó un cementerio suevo, como demuestran las excavaciones arqueológicas³⁴⁷. El lugar había sido santificado por los antepasados, y eso presentaba ostensibles ventajas. Es por esta lógica de la fusión armónica del culto cristiano sobre los cultos precristianos, que ya hemos explicado, que el lugar es elevado a toda su dignidad al ser erigido allí un templo cristiano,

³⁴³ Ver ARAVENA, Alejandro; PEREZ, Fernando y QUINTANILLA, José. *Los Hechos de la Arquitectura*. Santiago: ARQ. Escuela de Arquitectura U.C. 1999, p. 47.

³⁴⁴ Ex.3,5.

³⁴⁵ ELIADE, Mircea. *Lo Sagrado y lo Profano*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998, p. 21.

³⁴⁶ Ver KOSTOF, Spiro. *Historia de la Arquitectura*. Madrid: Alianza, 1988, Tomo I, pp. 32-46.

³⁴⁷ Ver FERNANDEZ BUENO, Lorenzo. *Gótica: secretos, leyendas y simbología oculta de las catedrales*. España: Santillana, 2005, pp.75-79.

síntesis de toda la acumulación de las fuerzas espirituales de la humanidad desplegadas desde la noche de los tiempos; “Yo soy el Alfa y la Omega, el Principio y el Fin”³⁴⁸.

*Si el templo constituye una imago mundi es porque el mundo, en tanto que es obra de los dioses, es sagrado. Pero la estructura cosmológica del templo trae consigo una nueva valoración religiosa. Lugar santo por excelencia, casa de los dioses, el templo resantifica continuamente el mundo porque lo representa y al mismo tiempo lo contiene. En definitiva, gracias al templo, el mundo se resantifica en su totalidad. Cualquiera que sea su grado de impureza, el mundo está siendo continuamente purificado por la santidad de los santuarios*³⁴⁹.

Así el templo constituye la imagen santificada del cosmos, por lo que queda libre y purificada de la corrupción terrestre, representando la imagen impoluta del Paraíso, por lo que los templos, al estar inspirados en modelos celestes, gozan de una existencia espiritual e incorruptible. Por esta gracia el hombre puede acceder a esta visión fulgurante de ese arquetipo celeste que se expresa en la catedral, de modo que se cautela reproducir dicho modelo sobre la Tierra. “Esto no quiere decir tan sólo que la «geometría celeste» haya hecho posible las primeras construcciones, sino ante todo que los modelos arquitectónicos, por encontrarse en el cielo, participan de la sacralidad urania”³⁵⁰. Así el templo cristiano como perfecta solución de continuidad del templo de Salomón, participa de esta orden que emana desde lo alto, tal como lo proclamara éste: “Tú me has ordenado construir el Templo en tu santísimo nombre, así como un altar en la ciudad donde tú habitas, según el modelo de la muy santa tienda que habías preparado desde el principio”³⁵¹. Por tanto volvemos a la idea del arquetipo de la Jerusalén Celeste que se intenta plasmar en la Tierra, por mandato divino, pues “allí donde lo sagrado se manifiesta en el espacio, lo real se desvela, el mundo viene a la existencia”³⁵².

La Jerusalén celestial ha sido creada por Dios al mismo tiempo que el paraíso; por tanto, in aeternum. La ciudad de Jerusalén no era sino la reproducción aproximada del modelo trascendente: podía ser mancillada por el hombre, pero su modelo era incorruptible, no estaba implicado en el tiempo [...]

La basílica cristiana y después la catedral recogen y continúan todos estos simbolismos. Por una parte, la iglesia es concebida como imitación de la Jerusalén celestial, y esto ya desde la antigüedad cristiana; por otra, reproduce el paraíso o

³⁴⁸ Ap. 21, 5.

³⁴⁹ Op. Cit., ELIADE, Mircea, p. 48.

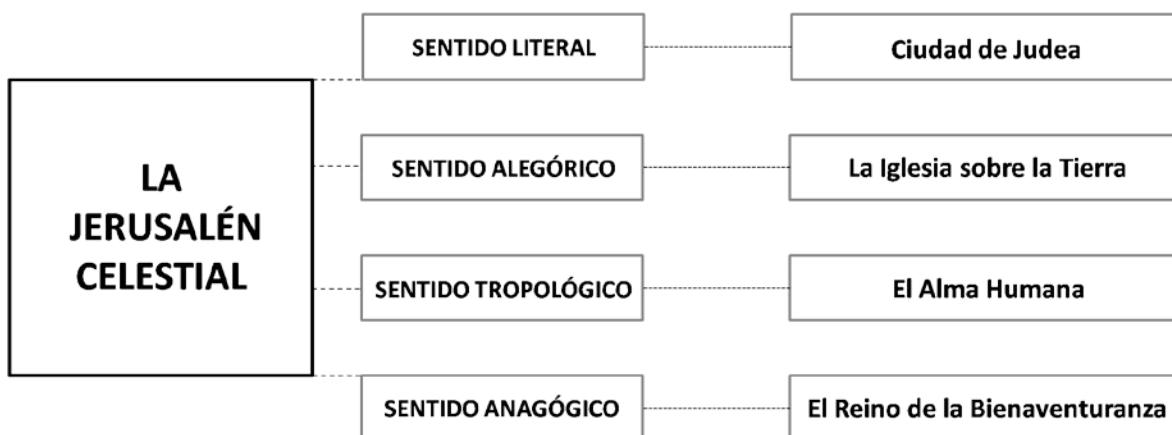
³⁵⁰ Ibíd. p. 48.

³⁵¹ Sab. 9, 8.

³⁵² Op. Cit., ELIADE, Mircea, p. 51.

el mundo celestial. Pero la estructura cosmológica del edificio sagrado perdura todavía en la conciencia de la cristiandad: es evidente, por ejemplo, en la iglesia bizantina. «Las cuatro partes del interior de la iglesia simbolizan las cuatro direcciones cardinales. El interior de la iglesia es el universo. El altar es el paraíso, que se encuentra al Este. La puerta imperial del santuario propiamente dicho se llamaba también la “Puerta del paraíso”. Durante la semana pascual, esta puerta permanece abierta durante todo el servicio; el sentido de esta costumbre se explica claramente en el canon pascual: Cristo ha resucitado de la tumba y nos ha abierto las puertas del paraíso. El Oeste, al contrario, es la región de las tinieblas, de la aflicción, de la muerte, de las moradas eternas de los muertos que esperan la resurrección de los muertos y el juicio final. La parte de en medio del edificio es la Tierra [...]»³⁵³. En cuanto es imagen del cosmos, la iglesia bizantina encarna y a la vez santifica el mundo³⁵⁴.

También para la concepción medieval occidental de la época de las catedrales góticas se distinguían distintos niveles de sentido que mantenían la correspondencia con el simbolismo tradicional de la casa de Dios que se remitía a los tiempos de la iglesia primitiva, en el que se nos presenta a la «Iglesia», en uno de los cuádruples sentidos de la Escritura, como el equivalente terrestre de la «Jerusalén celeste» como nos hace ver el profesor Sauer:



CUADRO 17 Interpretación alegórico-simbólica del concepto de la Jerusalén Celeste.

Fuente: Elaboración propia a partir de SAUER, Joseph. *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*. Freiburg i. Br., 1902, p. 52.

³⁵³ SEDLMAYR, Hans. *Die Entstehung der Kathedrale*. Zurich: 1950, p. 119.

³⁵⁴ Op. Cit., ELIADE, Mircea, pp. 49-50.

Así el espacio sagrado posibilita la «fundación del mundo» que queda diferenciado y separado del de uso profano habitual pues al constituirse en el centro posibilita a su vez la *orientatio*. *“Desde el momento en que lo sagrado se manifiesta en una hierofanía cualquiera no sólo se da una ruptura en la homogeneidad del espacio, sino también la revelación de una realidad absoluta, que se opone a la no realidad de la inmensa extensión circundante. Es la manifestación de lo sagrado lo que fundamenta ontológicamente el mundo”*³⁵⁵. Es así que esta *hierofanía* manifiesta la posibilidad de un centro –según vimos en el epígrafe anterior-, revela un punto fijo «*absoluto*». De este modo la revelación de un espacio sagrado se manifiesta en la adquisición de un punto fijo sobre la tierra, y esto tenía un valor de carácter existencial para el hombre del Medioevo. El punto en el espacio, diferenciado del espacio homogéneo y profano, fundaba la definición de los límites del espacio sagrado. En la concepción sagrada y tradicional del templo, éste es en sí mismo una *revelación divina*, antes de cualquier acción litúrgica. El templo cristiano *“prosigue la revelación cósmica del Verbo, del Logos, en la creación”*³⁵⁶. Es así como:

*Cristo, en efecto, puede ser considerado bajo tres aspectos: el Verbo celeste, segunda Persona de la Trinidad; el Verbo cósmico, o Logos creador; y por último, el Verbo encarnado, u Hombre-Dios. Bajo su segundo aspecto él es el ordenador interno del mundo, Aquel que, por su Sabiduría, Su Santa Sofía, penetra hasta sus más mínimas partes, las sostiene en el Ser y les da su forma. Este aspecto del Verbo es el que el templo expresa en primer lugar, antes de expresar el aspecto de Hombre-Dios. Y esto debe hacerlo para responder completamente a su propósito, que es el de ser la residencia de Dios entre los hombres –es decir, en el mundo corporal, primero- y el lugar de Su Glorificación y de la espiritualización de los hombres y del mundo entero por la Santa Liturgia*³⁵⁷.

El templo es entonces, un hogar simbólico donde se re-integran todos los aspectos positivos del mundo, es la naturaleza regenerada donde el Espíritu divino desciende al orden del mundo. Así el templo se convierte, mediante esta acción, en un cosmos sacralizado y ofrecido. Esta sacralización del mundo y del espacio se nos presenta manifiestamente en la orientación del edificio, pero ¿cómo se llevaba a cabo esto? La misma palabra nos revela el significado profundo de su alcance: «orientarse» es disponer el cuerpo hacia el oriente, lugar donde nace el sol. *“La gloria de Yahvé entró en el templo*

³⁵⁵ *Ibíd.*, p. 22.

³⁵⁶ *Op. Cit.* HANI, Jean, p. 39.

³⁵⁷ *Ibíd.*, p. 39.

por el pórtico que mira a oriente³⁵⁸. Cristo nos dice «*Ego sum lux mundi*», “Yo soy la luz del mundo”³⁵⁹. Desde los orígenes del cristianismo los Padres de la iglesia insisten en que debemos orar hacia el oriente. La iglesia cristiana primitiva está orientada ritualmente en la dirección este-oeste, con el presbiterio vuelto hacia el este. Las *Constituciones Apostólicas* del siglo IV, antes citadas, ya no sindicaban la dirección hacia el que se realizaba la oración. Basado en un pasaje del Libro de la Sabiduría que decía “para que supieran que hay que adelantarse al sol para darte gracias e ir a tu encuentro al rayar el alba”³⁶⁰, Orígenes escribió: *Dado que hay cuatro puntos cardinales, el norte, el mediodía, el occidente y el oriente ¿quién no reconocería en seguida que el oriente manifiesta evidentemente que debemos orar hacia ese lado, lo cual es símbolo del alma mirando hacia la aparición de la verdadera Luz?*³⁶¹

Orígenes nos aclara la profundidad del significado de orar ritualmente hacia el oriente, pues se manifiesta en tres planos: un *plano físico*, esto es hacia el oriente, al sol visible, la ciudad de Jerusalén; un *plano tenue*, que se refiere a la recta voluntad, al recto camino y un *plano espiritual*, al Sol divino, a la luz y a la Vía, es decir, a Cristo, “Yo soy el camino”³⁶². San Agustín nos dice: “Cuando estamos de pie para orar, nos volvemos hacia el oriente, que es desde donde sube el sol”³⁶³. Santo Tomás de Aquino sintetiza los argumentos que justifican la regla de la orientación del siguiente modo:

Es conveniente que adoremos con el rostro vuelto hacia el oriente: primeramente para mostrar la Majestad de Dios, que nos es manifiesta por el movimiento del cielo, que parte del oriente; en segundo lugar, porque el Paraíso terrenal existió en oriente y nosotros tratamos de volver a él; en tercer lugar, porque Cristo, que es la luz del mundo, es llamado Oriente por el profeta Zacarías, y porque, según Daniel, «subió al cielo del cielo, al Oriente»; y en cuarto lugar, por último, porque en oriente es donde aparecerá en el último día, conforme a las palabras del Evangelio de san

³⁵⁸ Ez. 43,4.

³⁵⁹ Jn.8,12.

³⁶⁰ Sab. 16, 27-28.

³⁶¹ ORÍGENES, *Tratado de la Oración*. II, 32. Madrid: Rialp, 2004, p. 248. Prosigue el texto: “Alguna persona, en cambio, prefiere orar sea cualquiera la dirección a que esté orientada la puerta de la casa, bajo la idea de que en lugar de mirar a la pared se inspira mejor contemplando el cielo, aunque la puerta de la casa no mire al oriente. Se le responde como sigue: por decisión humana los edificios miran indistintamente a una u otra parte, pero por naturaleza es preferible el oriente. Lo que es por naturaleza ha de anteponerse a lo arbitrario. Según esto, si alguien desea orar al aire libre ¿tendrá que mirar al oriente y no al occidente? Claro que sí. Es más razonable dirigirse hacia el oriente, por lo cual se procure hacer así en todas partes. Ya es bastante sobre el tema.”

³⁶² Jn.14, 6.

³⁶³ DE HIPONA, Agustín. *De doctrina christiana* (ca. 396-397). Libro I. citado por HANI, Jean, p. 42.

Mateo: «Como el relámpago que sale del oriente y brilla hasta el occidente, así será la venida del hijo del Hombre»³⁶⁴.

Este último párrafo hace hincapié en la *Parusía*, la segunda venida de Cristo, en gloria y majestad, por lo que el significado profundo que tenía la noche de Pascua, cuando en la vigilia de la Resurrección, despuntaba el alba y los primeros rayos de sol comenzaba a inundar el templo, los cristianos no podían menos que ver en ello la promesa y la prueba del regreso glorioso de Cristo, a quien se le llama «el Sol de Justicia» cuya luz alumbra a todo hombre que viene a este mundo. Esto marcará la orientación ritual del templo cristiano. *“Cuando el edificio de una iglesia responde a su verdad o sentido, es un espacio conformado; tal espacio no es solamente útil y solemne, sino que se estructura según puntos de vista sacrales y expresa una realidad santa”³⁶⁵.*

El papa Benedicto XVI, insiste sobre éste punto de modo contundente, al afirmar que la esencia de la fe cristiana, en su rasgo propiamente nuevo y específico de la liturgia cristiana, es que ahora se mira hacia el oriente, hacia el sol naciente. No es un culto al sol, es el cosmos que habla de Cristo. Él es ahora el Logos eterno y, con ello, la verdadera luz de la historia que ha surgido en Belén y que ahora ilumina el mundo entero. De este modo el Oriente sustituye, en cuanto símbolo, al Templo de Jerusalén, Cristo representado en la *Shekhînâh* es el verdadero trono del Dios vivo. En esta oración, nos dice el Papa, se unen distintos significados:

La orientación es, en principio, sencillamente, la expresión del mirar hacia Cristo en cuanto lugar de encuentro entre Dios y el hombre. Expresa la forma cristológica fundamental de nuestra oración. El hecho de que Cristo esté simbolizado por el sol naciente remite, por su parte, a una cristología determinada por la escatología. El sol simboliza al Señor que volverá, en el último amanecer de la historia. Orar en dirección al oriente significa salir al encuentro del Cristo que viene. La liturgia dirigida al oriente efectúa, por así decir, la entrada en el curso de la historia que se mueve hacia su futuro, hacia el cielo nuevo y la tierra nueva que en Cristo nos salen al encuentro...La señal del Hijo del Hombre, de Aquél al que traspasaron, es la cruz que ahora se ha convertido en la señal de la victoria del Resucitado. De este modo, se funden el simbolismo de la cruz y del oriente; ambos son la expresión de una misma fe...Finalmente, el giro al oriente significa también que el cosmos y la historia de la salvación van unidos.

El cosmos también ora, también él espera la salvación. Precisamente esta dimensión cósmica es esencial en la liturgia cristiana...El tema de la creación es

³⁶⁴ DE AQUINO, Tomás. Citado por HANI, Jean, p. 42.

³⁶⁵ GUARDINI, Romano. *El talante simbólico de la Liturgia*: Buenos Aires: Ágape Libros, 2005; p. 183.

*parte integrante de la oración cristiana. Ésta pierde su grandeza si olvida esta referencia. Por ello es indispensable retomar, allí donde sea posible, la tradición apostólica de orientar hacia el este tanto la construcción de las iglesias, como la misma praxis litúrgica*³⁶⁶.

Así vemos, que la orientación hacia el oriente en la oración marca una dirección y por tanto, un camino, Cristo es la *Luz* y es la *Vía*. Esta tradición se remonta hasta los orígenes y constituye la expresión fundamental de la nueva síntesis cristiana entre cosmos e historia. El cristiano sale al encuentro del Señor que viene, expresado en la dinámica del recorrer. Esta tuvo su máxima expresión, durante los siglos XII y XIII en las peregrinaciones a *Jerusalén, Roma y Santiago de Compostela*. *“El altar es, por así decir, el lugar del cielo abierto; no cierra el espacio del templo, sino que lo abre a la liturgia eterna”*³⁶⁷.

Por tanto queremos insistir en su orientación: marcado el centro cósmico de la futura edificación del templo, se procedía entonces, a marcar el punto del oriente con la salida del sol el día del equinoccio, luego el ocaso marcaba el punto del occidente y ya se tenía el eje este-oeste [FIG. 125]. Este sería la longitud principal que marcaría el rectángulo del templo. Definidos el este y el oeste, se procedía a trazar, con estos dos puntos como centro, dos grandes circunferencias, cuidando que ambas se intersectaran. Los puntos de intersección marcaban el otro eje, con dirección norte-sur. Quedaban así definidos los cuatro puntos cardinales o ejes terrestres. El cruce de ambos ejes marcaba también un eje vertical, que marcaban el cenit y el nadir, es decir, el punto más alto de la bóveda celeste, donde hipotéticamente pasaba el sol en su recorrido más largo, en el solsticio de verano y el punto opuesto, el máximo punto del viaje del sol bajo la tierra, esto es, el nadir [FIG. 126]. Quedaban así definidos las seis direcciones del espacio: los dos ejes celestes y los cuatro ejes terrestres. A continuación se trazaba el cuadrado del crucero, este era el módulo geométrico que definía todo el resto de las medidas del templo [FIG. 127].

El santuario se situaba así, espiritualmente hablando, en el centro del mundo, lugar sagrado, donde el hombre se sustraía a lo indefinido del tiempo y del espacio, puesto que era el aquí y el ahora, donde Dios se hacía presente al hombre. El templo se convertía así en síntesis del mundo: lo que en el universo, se encuentra en incesante movimiento (*mundus*: lo que está en constante movimiento), en la arquitectura sagrada se

³⁶⁶ Op. Cit., RATZINGER, Joseph. *El espíritu de...*, pp. 109-110.

³⁶⁷ *Ibíd.*, p. 111.

transformaba en forma permanente, estable, inmutable. Este designio divino del arquetipo celeste ya había sido comunicado a Salomón por medio de los profetas [FIG. 128].

No queremos dejar de insistir en que todo edificio sagrado es cósmico, es decir que está hecho a imitación del mundo: es de hecho la imagen del Mundo. Lo podemos comprobar al estudiar cada uno de los edificios sagrados de las religiones tradicionales. Porque nuestro cuerpo está vinculado al mundo y debemos rogar a Dios en nuestra propia condición corporal. El Templo no solo es una imagen «realista» del mundo, sino más aún una imagen «estructural», es decir que reproduce la estructura íntima y matemática del universo. Y en ello reside el origen de su sublime belleza. Pues como demostramos en el epígrafe anterior, toda arquitectura sagrada se reduce, en realidad, a la operación de la «cuadratura del círculo» o transformación del círculo en cuadrado, como estudiaron los teólogos en la Escuela de Chartres. Y así como la fundación del edificio comenzaba por la orientación, que es ya en cierto modo un rito, pues establecía una relación entre el *orden cósmico* y el *orden terrestre* o, aun, entre el *orden divino* y el *orden humano*, el templo cristiano medieval tenía la virtud de que se vinculaba a todos arquetipos de espacios sagrados. Esto es, la catedral asumía la creación del mundo y buscaba expresar estos arquetipos sagrados de la naturaleza en su recreación del cosmos. Esto ha generado no pocas discusiones en torno al espacio que evoca el templo cristiano, pero creemos que estos conceptos espaciales son insustituibles a la hora de querer dar una raíz de sentido a la estructura formal y espacial de la catedral.

La modernidad ha desacralizado la morada, luego el templo y finalmente el cosmos, lo que es de sobra conocido. Le Corbusier le pone el colofón al afirmar que «*La casa es una máquina de habitar*», y que la ciudad se sintetiza en las cuatro funciones básicas del habitar humano: «*recreación, circulación, trabajo y descanso*». Esta lenta desacralización del cosmos en las sociedades industriales se ha debido a la acción en la era técnica del pensamiento científico³⁶⁸. No sabemos si esta secularización de la naturaleza es definitiva, y si el hombre contemporáneo podrá recobrar la dimensión sagrada de su existencia en el mundo. Así al implantar el templo, la comunidad tomaba una decisión vital que los involucraba enteramente, ya que se asumía la recreación del «mundo» al

³⁶⁸ Sobre estos temas, además de Op. Cit. ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, recomendamos leer a BARRET, William. *La ilusión de la era técnica* (2001), VAN DUSEN, Wilson, *La profundidad natural en el Hombre* (1977); MANDER, Jerry, *En ausencia de lo Sagrado* (1996); y también a BERMAN, Morris con *El Reencantamiento del Mundo* (2001) y con *Cuerpo y Espíritu* (2002); todos publicados en Santiago de Chile por la editorial Cuatro Vientos.

constituir una *imago mundi* de dos modos: al asimilarla al cosmos por la proyección de los seis ejes del espacio a partir de un centro –que ya lo estudiamos recientemente-, y por recrear en la construcción del templo, el acto creativo ejemplar de Dios. En este último caso, podemos observar en la catedral esta recreación de los arquetipos sagrados de la naturaleza como son el Árbol, la Caverna y la Montaña, intensamente representados en la iconografía tradicional cristiana [FIG. 129 y 130]. Si bien este simbolismo no aparece tan claramente explícito en los manuales litúrgicos de los grandes liturgistas de la época, como Honorio de Autun, Guillermo Durando o Sicardo de Cremona; también debemos afirmar que la recreación de esta simbología en el templo cristiano es irrefutable, y bástenos mirar con cierta atención para poder descubrirlos abundantemente en las catedrales del gótico³⁶⁹. También es relevante hacerse la pregunta de si en los siglos XII o XIII las imágenes simbólicas debían transmitirse como un simbolismo «vivido» o como un simbolismo especulativo, aunque en cualquier caso, los hombres del Medievo podían haber dispuesto de procedimientos de índole muy diversa, como nos explica Jantzen.

Un canónigo como Durando ha ordenado sus interpretaciones alegóricas y simbólicas de acuerdo con sus conocimientos de la tradición y –como si dijéramos, desde su mesa de trabajo- ha estructurado teológicamente los estratos de sentido. Pero en el caso de un clérigo y constructor tan sensible para las obras de arte como Suger, intuimos algo de simbolismo vivido. Él ha «visto» algo: en él, la ecclesia materialis y la spiritualis están en la más estrecha relación. Él mismo construye tan spiritualiter como el apóstol San Pablo, y a la vez, materialmente, erige el coro de St. Denis. Desde luego, no tenemos por qué suponer que el proyecto haya sido suyo. Construye en colaboración con su arquitecto y, por otra parte, nada sabemos de las relaciones que mantenían los arquitectos con los que dirigían sus trabajos³⁷⁰.

Además debemos agregar que las más de las veces, los simbolismos y las ideologías que los atraviesan son tan obvios, y forman tan orgánicamente los hábitos mentales de aquellas comunidades, que sencillamente se dan por obvio, y no se verbalizan, perteneciendo al maravilloso y silencioso mundo de los acuerdos tácitos. Además, no es menor agregar que si estas se verbalizaran o se hicieran explícitas,

³⁶⁹ Sin embargo estos liturgistas medievales, sobre todo en Guillermo Durand, los escalones del altar, dice, recuerdan los quince escalones que conducían al Templo de Salomón, que se subían cantando los quince salmos «de los peldaños». Unos y otros simbolizan las quince virtudes que llevan al cielo. Por esto es por lo que los escalones también son, dice, los peldaños de la Escala de Jacob, que también conducían al cielo: «Los escalones que indican claramente el progreso en las virtudes por el que subimos al cielo, es decir, a Cristo, según nos dice el salmista. “Ellos suben de virtud en virtud”.» (citado por Op. Cit. HANI, Jean, p. 111).

³⁷⁰ JANTZEN, Hans. *La Arquitectura Gótica*. Buenos Aires: Nueva Visión. 1970, p. 178.

perderían toda su potencia comunicativa, pues es en esta ambivalencia donde reside su poder de plasmación.

En general, podemos admitir que, erigidas ya la iglesia y sus partes, los teólogos medievales les atribuyeron posteriormente un sentido. Más ello no descarta la posibilidad de que en la Edad Media se haya construido en el sentido de un simbolismo determinado, puesto que ya en el proyecto deben tenerse en cuenta un cúmulo de condiciones previas, de las que nunca hablan los intérpretes simbólicos de la Edad Media. Tampoco Suger se refiere a tradiciones formales o a la aceptación de un tipo determinado de coro para su nueva construcción de St. Denis. Tanto en la concepción del director de los trabajos como en la del arquitecto, es posible que hayan coincidido un pensamiento constructivo-espacial (fruto de la tradición) y un pensamiento simbólico, que se hayan adaptado el uno al otro, sin que podamos ya separar los componentes. Como todo el misterio de la aparición de una obra de arte, el proceso creador se sustrae aquí a nuestro análisis³⁷¹.

Recordemos que el símbolo habla a través de un lenguaje velado. Analicemos entonces estos tres arquetipos, el árbol, la caverna y la montaña, y la perfecta relación que se establece entre la Revelación y la forma espacial del templo cristiano medieval. No nos olvidemos de mencionar que este simbolismo está en el núcleo de la mitología judía, celta y germánica, por lo que se realizará una feliz fusión, al arrojar el cristianismo nueva luz sobre estas antiguas creencias tradicionales.

Partiremos planteándonos algunas interrogantes como ¿a qué se debe la veneración universal por la Montaña Sagrada?, acaso ¿es casual hallar pirámides en todo el mundo? o ¿han sido construidas por motivos diferentes entre las distintas culturas que las erigieron? y ¿qué mensaje expresan? Lo que otorga significación a la pirámide, no es sólo como está construida sino su simbolismo. No por nada una buena parte de las culturas del mundo han erigido pirámides para recordar algo. Ese algo es lo que está en la base de la “memoria racial” de todos los pueblos del planeta. Así podemos deducir que la imagen primigenia de la montaña sagrada forma parte del sustrato común de toda la Humanidad³⁷². Las ideas primordiales o patrones comunes que se derivan del simbolismo de la montaña son por lo general la altura, la verticalidad y la grandiosidad. El hombre se empequeñece frente a la montaña y siente una ancestral impotencia ante lo que lo domina y lo sojuzga. Por tanto la montaña se constituyó así, en el primer espacio sagrado de los textos veterotestamentarios: “Moisés subió hacia Dios, y Yahvé lo llamó

³⁷¹ Ibíd., p. 179

³⁷² Ver ESPEJO, José Luis. **Los Hijos del Edén**. Barcelona: Ediciones B, 2010.

desde la Montaña...³⁷³ De este modo la montaña, que une el Cielo con la Tierra, ha sido asociada no sólo por el cristianismo y judaísmo, sino por numerosas culturas a la espiritualidad, así la montaña suele estar cargada de sacralidad, tal como lo expresa la Biblia en numerosas ocasiones. También debemos reconocer que la montaña está unida además a la idea de meditación, de elevación espiritual y de sacrificio; también denota algo que es inaccesible. La montaña sagrada en virtud de su altura, y de que suele ser cobijo de fenómenos atmosféricos, por lo que suele atraer el rayo, las tormentas y las nubes. Razón por las cuales en muchas de las torres del período gótico no se remataron con las agujas proyectadas con la estructura de chapiteles de madera y recubiertas con piezas de plomo, pues atraían sobremanera a los rayos y se dejaron inacabadas, como es el caso de Reims. París, Laon y tantas otras³⁷⁴.

Así se explican las diversas historias relativas a las montañas santas. Por ello, es residencia de los dioses. Nótese el Olimpo griego y el monte Parnaso. Al ser punto de encuentro entre el cielo y la tierra, reviste el papel de “*centro del mundo*” o “*eje del mundo*”: El Monte Meru entre los hindúes, como el punto más alto en la Tierra y que roza el cielo, el Haraberezaiti entre los Iranios, es el Paraíso, morada de Ahura Mazda, o el mismo monte Alborj, también en Irán, que señala el centro del mundo y que en torno a él giran el sol y el resto de los planetas, la montaña de Jade en China, el Monte Tabor de Israel o el Himingbjör entre los germánicos; entre los árabes es la montaña Qâf. Los templos-montaña tipo zigurat mesopotámico o pirámide mesoamericana preservan esta idea. En la iconografía universal es común la asociación de la montaña con el sol. Los distintos tipos de colinas de construcción artificial podrían simbolizar una «montaña sagrada», así como las pirámides, las stupas y los zigurats. En algunas ocasiones, estos montículos tenían carácter funerario, pero en muchas otras nunca lo tuvieron, pero lo que sí sabemos es que su carácter sagrado es claro: ¿qué otra explicación pudo haber tenido la ocupación de enormes cantidades de recursos económicos y humanos en este tipo de construcciones? La montaña sagrada se constituye así en un símbolo arquetípico, y por tanto, poseedora de un carácter universal, pues se halla en la base de las tradiciones religiosas de las principales culturas del Viejo y Nuevo Mundo. Ha sido considerada históricamente el centro del mundo, un lugar de revelación o de oración, la residencia de los dioses, el ombligo de la tierra, etc. En cualquier caso, es una de las más importantes

³⁷³ Ex. 19:3

³⁷⁴ La solución a este problema insoluble llegará de manos de los canteros germanos que rematarán sus torres con agujas de piedra calada, que tendrá amplio éxito y difusión por el resto de Europa.

manifestaciones de lo divino. Constituye un espacio sagrado -un *témenos*-, el cual puede estar o no acompañado de un templo. En cualquier caso, la montaña es en sí misma un símbolo del templo, del mismo modo que el templo, cuando se expresa como un zigurat, un túmulo o una stupa -entre otras formas arquitectónicas-, simboliza la montaña sagrada.

El simbolismo de la montaña sagrada se manifiesta tanto en montañas naturales – de entre las que se conocen gran número con connotaciones sacras- como en los promontorios artificiales –creados por el hombre-. Tradicionalmente han sido consideradas un *axis mundi* que une lo terrenal con la esfera de lo celestial. En ocasiones es un hito a partir del cual se construye el orden del mundo y del cosmos. Existe un hecho que podría delatar la existencia de un sustrato común en la tradición de la montaña sagrada: en diferentes partes del mundo, desde América hasta Asia, se asocia cada uno de sus puntos cardinales con un color diferente.

La montaña como «objeto» sagrado, se encuentra, pues, en todas las tradiciones. Por su mole y su majestad, por su altura, ella se impone al hombre como un signo del poder divino. Vertical, con la punta levantada hacia el cielo, ella invita a subir a Dios; el agua que mana de ella y cae formando ríos, condición de la vida física, es la imagen de las bendiciones del cielo. Reducida a su esquema, la pirámide, ella es un volumen ordenado en derredor de un eje, un volumen que se basta a sí mismo y ofrece así un resumen del mundo; arraigada en la tierra, descansando sobre el suelo, tocando el cielo, al que se une misteriosamente mediante el rayo, ella pone en comunicación por su eje los tres «estratos» del mundo: infierno, tierra y cielo. Este eje de la montaña se identifica con el eje del mundo³⁷⁵.

Nuevamente podemos observar que la montaña sagrada, además de ser el lugar trascendente que une y articula el suelo con el cielo, determina así el eje del mundo desempeñando un rol análogo al que cumplen el árbol o la piedra en los ritos religiosos. Y tal como el altar fabricado por Noé en la cumbre del monte Ararat, para agradecer a Dios por haberlos salvados del Diluvio Universal, no debemos dudar de que fuera la montaña el lugar donde se ubicaron los primeros templos y los altares³⁷⁶, a fin de situarlos simbólicamente sobre el eje del mundo, recreación del Paraíso antediluviano, y “*allí donde no habían montañas, se construyeron colinas artificiales o templos con forma de montaña*”³⁷⁷. De este mismo modo, la imagen de la Montaña Sagrada aparece repetidas

³⁷⁵ Op. Cit., HANI, Jean, p. 110.

³⁷⁶ El término «altar» proviene de *altare*, cuya raíz es *altus* –alto- por lo que significaría «lugar alto». Volveremos a esto un poco más adelante.

³⁷⁷ *Ibíd.*, p. 111

veces en la Escritura, y de modo muy especial en el libro de Los Salmos, constituyéndose en un elemento esencial de su configuración poética.

Pero ésta no es una imagen exclusiva de la tradición judeocristiana; se la encuentra un poco por todas partes, pues pertenece a la categoría de esos grandes símbolos sagrados universales que constituyen el lenguaje natural, y sobrenatural a la vez, de toda acción sacra, de toda liturgia. No representa en absoluto rebajar al Cristianismo, repitámoslo, el señalar en él elementos que no le pertenecen de forma exclusiva, sino que pertenecen a todas las formas religiosas; muy al contrario, pues hay en ello una prueba suplementaria de su carácter «católico», es decir, universal, y un signo de su misión, que es la de reunirlo todo en Cristo³⁷⁸.

El templo gótico participa así formalmente del arquetipo de la montaña sagrada, pues la catedral une el cielo y el suelo donde la realidad es transfigurada. La montaña es el lugar de la revelación, la ley y del sacrificio. La montaña como el lugar de la ley, la que dio Moisés en el Sinaí a su pueblo y la nueva ley de Jesús en el sermón del monte. En definitiva una simbología que intenta abarcar la historia de salvación. Así la catedral presenta una solución de continuidad con el arquetipo de la montaña como lugar de manifestación de lo sagrado, lugar de las teofanías y hierofanías desde el principio de los tiempos. El monte Ararat, el monte Garizim, el monte Moriá, el monte Sinaí, el monte Nevo, el monte Carmelo, el monte Tabor, el monte Sión, el monte de los Olivos, el Gólgota, en fin, el mismo Sermón de la Montaña, multiplicándose las imágenes arquetípicas del lugar sagrado, plena de manifestaciones o teofanías de Dios contenidas en la Revelación. También, entonces, podemos afirmar que las catedrales del gótico deberán sus orígenes, en algún grado, a los ecos o reverberaciones de la montaña sagrada, acaso ¿no tienen una forma y tamaño similar a las mismas montañas? [FIG. 131 y 132] O ¿No permanece viva aún en tierras cristianas su valor simbólico de construir en lo alto de la montaña? Rocamadour, Montserrat o el mismo Mont Saint-Michel dan cuenta de ello [FIG. 133]. Así el simbolismo arquitectural de la montaña, del mismo modo que el templo, es una *imago mundi*. No olvidemos que tanto Moisés como Jesús –y también Mahoma– pasaron un tiempo de cuarenta días en un monte en el desierto ayunando, purificándose y meditando. La montaña es entonces el arquetipo para el encuentro con lo Trascendente, para una especie de iniciación en las verdades suprahumanas, por tanto la catedral bien podía ser la forma preclara de recrear y acercar esa montaña a los hombres para recibir el contenido de la Revelación, de modo análogo a Moisés que recibe de

³⁷⁸ Ibid., p. 110.

YHVH los fundamentos del Bien y del Mal a través de las tablas y los preceptos en el monte Sinaí –también llamado Monte del Destino-. Si la catedral se presenta como una montaña, es porque quiere ser la imagen del cielo, reflejo sensible de la esfera celeste.

Por mucho que la potencia de éxtasis del interior de la catedral gótica –potencia nacida de la ingravidez, la verticalización y la estructura diáfana- haga aparecer como impresión sensorial lo sobrenatural de esa arquitectura sacra; por más que las citas anteriores capten bellamente el pensamiento “poético” de la catedral gótica, lo cierto es que la materialidad de la catedral, como obra de arte, surgida en una región histórica y geográficamente determinada, con la maravillosa lógica formal que supo mantener a través de considerables metamorfosis, con la severa grandeza de aquello que podemos designar como matemática de la catedral clásica, no se deja deducir solamente de sus “raíces poéticas”.

Sin embargo, aun cuando renunciemos al aspecto de “reflejo” en su sentido estricto, no por ello deja de conservar toda su fuerza simbólica el interior de la catedral gótica. Sin esa fuerza simbólica, jamás habría podido determinar el estilo de la arquitectura sagrada de todo Occidente hasta el fin de la Edad Media. Esa catedral fue el fruto del esfuerzo incesante de una serie de maestros geniales de los siglos XII y XIII, que dieron forma a nuestro presentimiento de un mundo sobrenatural vivido a través de la arquitectura. Es el arte de su construcción el que adquiere semejante poder, y rozamos un misterio cuando reflexionamos que, para describir la actividad creadora del maestro que proyectó una catedral, podemos hacerlo con las mismas palabras con las que la Biblia alaba al Creador del mundo: omnia in mensura et numero et pondere disposuisti³⁷⁹.

Hagamos una última reflexión sobre la idea de la Montaña Sagrada, ahora expresada en el tema del altar, más específicamente en las gradas que conducen a él. El hecho que el *témenos* donde se asienta el altar esté erguido sobre cierto número de gradas simboliza que éste se levanta sobre la «Montaña Santa», siendo esta una imagen del mundo y del Paraíso³⁸⁰. No es solamente entonces –aunque si lo incluye- un plano elevado que permite ser observado desde lejos, pues esta connotación que se sobreañade a la función pragmática no rompe con ésta. Pero lo verdaderamente relevante es que la liturgia nos propone de modo evidente que el altar está situado sobre el monte Sión, pues el sacerdote, antes de proceder a subir al altar pronuncia el mismo salmo que los judíos cantaban al ascender al Monte Sión para acudir a realizar el culto y los sacrificios del Templo: «*Envíame Tu luz y Tu verdad; ellas me guiarán y me conducirán a*

³⁷⁹ Op. Cit., JANTZEN, Hans, pp. 182-183. Del libro de Sabiduría de Salomón 11, 12: “*Tú dispones todas las cosas con medida, número y peso.*”

³⁸⁰ Cfr. Op. Cit., HANI, Jean, p. 109

*Tu montaña santa y a Tu tabernáculo. Y yo llegaré hasta el altar del Señor... »*³⁸¹

Finalmente -y como su sentido más importante-, está el hecho de que el altar donde se celebra el sacrificio perpetuo de Cristo en la cruz, en el monte Calvario, recrea esta nueva Montaña Santa, donde el Mesías redime al mundo por su cuerpo y su sangre entregada en este supremo sacrificio, lo que vincula nuevamente la idea de este holocausto perpetrado en la montaña sagrada.

Asimismo en las culturas antiguas, muchas veces el santuario de la montaña sagrada no se consideraba su cumbre, sino las cavernas que la horadaban, pues éstas permitían el acceso a las entrañas de la tierra, al corazón de la montaña. Recordemos que el primer santuario del hombre paleolítico fue la cueva, lugar donde se producía el *mysterium tremens*, donde las hordas de cazadores imploraban a «algo» o a «alguien» los auxiliara en el momento en que sus fuerzas experimentaban el límite. Estas sociedades al parecer eran de tipo matriarcal, dado que su modo de pensamiento era por vía analógica, y al ser la mujer la portadora de la vida –no había un nexo causal entre el coito y la fecundidad- por tanto la asociación de la vulva femenina con el acceso a la caverna, o el útero femenino con el útero cósmico que simbolizaba el acto de entrar en las profundas oquedades de la tierra, en las entrañas mismas de la montaña, eran analogías evidentes para considerar a la caverna como un santuario, además de las obvias ventajas como refugio primordial³⁸².

La revelación cristiana es vasta y riquísima también con respecto a las imágenes de cavernas. Pero nos concentraremos en dos que son las más evidentes. Cristo es el Alfa y el Omega, que se asocia con la inauguración de una concepción lineal de la historia de la historia de Salvación, por tanto realizada en el tiempo, que se superpone a la concepción tradicional del tiempo cíclico, no anulándola pero sí enriqueciéndola –tal como veremos en el epígrafe siguiente-. Pues bien, precisamente podríamos aventurar considerar que el paso de Jesús, es decir, Cristo hecho hombre, por este mundo se inaugura con un «alfa espacial» que es su nacimiento en la gruta de Belén [FIG. 134 y 135], del mismo modo como su «omega espacial» al ser sepultado en la gruta mortuoria de José de Arimatea en el monte de los Olivos en Jerusalén [FIG. 136 y 137]. Es decir, su paso

³⁸¹ Salmo *Judica me*, citado por Ibíd., p. 110.

³⁸² Ver EISLER, Riane. *El Cáliz y la Espada*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos, 1994; RODRÍGUEZ, Pepe. *Dios nació Mujer*. Madrid: Santillana, 2003 y HANI, Jean. *La Virgen Negra y el misterio de María*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1997.

como hombre se inicia y culmina en una gruta o caverna. El arte bizantino ha creado sublimes iconos representando esta realidad. También es interesante al respecto, el icono de Jesús descendiendo al limbo, penetrando hacia las profundidades de la Tierra [FIG. 138 y 139]. Vasto es también el número de apariciones de la Santísima Virgen o santuarios dedicados a Ella que ocurren en grutas. Por tanto también es evidente el considerar dentro del cristianismo a la caverna como un símbolo arquetípico y primordial de manifestación de lo sagrado.

De este modo, el templo gótico también participa formalmente del arquetipo de la caverna, tanto en la configuración de su portada real, que es el acceso al santuario por excelencia, es el ámbito que articula los dos mundos. El mundo profano es, por la mediación del umbral que constituye la puerta y todos sus elementos, arquivoltas, derrames, tímpano, parteluz y su programa iconográfico; transfigurado en mundo sacralizado. Sin atender al programa artístico, sino a su impresión óptica desde cierta distancia que no es posible distinguir los temas de las arquivoltas, la textura que ofrece ésta nos remite claramente a esas superficies porosas y onduladas, con pliegues y repliegues, a veces con estalactitas o estalagmitas que se encuentran en las bocas de las cavernas, así como la profundidad que logran las series de curvas y derrames que envuelven el acceso de las catedrales dándoles esa profundidad tan característica, como es el caso de Laon, Chartres, Amiens, Reims, o Bourges [FIG. 140 y 141] . La caverna –tal como explicábamos más atrás-, había sido por mucho tiempo el espacio mágico de una humanidad en ciernes, y se percibía como un ente vivo y dinámico, portador de energías de origen telúrico, como símil del útero femenino. El interior abovedado con poderosos arcos y nervaduras, y la atmósfera transfigurada por la luz descompuesta por los vitrales reforzaba esa experiencia de entrar a un recinto sagrado, separado del espacio profano, pues el propio espacio era envuelto por un ambiente numinoso que evocaba una realidad suprahumana que rebasaba ampliamente cualquier experiencia cotidiana y que bien nos recuerda al espacio abovedado de la propia caverna [FIG. 140]. Y como Jesús había nacido en una caverna, y la cueva se asociaba al útero materno por las sociedades precristianas, no era raro entonces fundir y asociar ambos escenarios como dos modos de expresión de una misma y fundamental realidad, dando prueba más del universalismo de la religión cristiana. Las capillas radiales y absidiolos donde se exponían las reliquias, prefiguraban también ese lugar santificado que era la caverna. La cripta finalmente era como el ingreso a las entrañas de la tierra, al inframundo y naturalmente se asociaba al viaje del sol por el

nadir [FIG. 142]. El poder evocador del espacio gótico debió ejercer una influencia tremenda en la espiritualidad del fiel, despertando reverberaciones de esos santuarios primordiales. Poder que aún ejerce.

Finalmente, por otro lado, el templo es también simbólicamente, el arquetipo del bosque sagrado formado por gigantescos árboles de piedra. Si bien en la época romántica varios autores como Goethe, Hegel o Coleridge veían en la catedral gótica el eco de un bosque, donde escritores como William Empson comenta un verso de Shakespeare: *“la comparación se sostiene por muchas razones; porque los coros de los monasterios en ruinas son lugares en donde se canta, porque suponen sentarse en fila, porque solían estar rodeados por un edificio protector en el que cristalizaba la semejanza de un bosque, con vidrieras de colores que ocupaban el lugar de hojas y flores”*³⁸³; tampoco encontramos en los liturgistas medievales alguna referencia a la iglesia como bosque. Sin embargo las asociaciones entre las bóvedas y el bosque no se pueden soslayar. Tampoco la abundante proliferación del motivo ornamental vegetal que llena las superficies interiores de las catedrales [FIG. 143]. Es interesante la observación de que el ornamento en el santuario pagano se encontraba en el exterior, en cambio en el templo cristiano el ornamento vegetal es interior. Esto quiere decir que no es un simple motivo decorativo –y por ende meramente aplicado- sino que es motivo ornamental –y por ende esencialmente implicado- en la concepción integral del proyecto. También podemos argumentar la multiplicación de los motivos botánicos en cada uno de los aspectos de la catedral. Nótese el copioso uso de la imagen del árbol de Jesé en los vitrales [FIG. 144] o los ornamentos vegetales dibujados por Villard en su cuaderno [FIG. 145]. La naturaleza vegetal es un verdadero tópico al interior de la catedral. También tenemos el caso de William Warburton, obispo anglicano de Gloucester (1698-1779) que afirmaba que los símbolos antiguos eran signos transparentes y universalmente legibles, pero que con el paso del tiempo se habían oscurecido. Refiriéndose a los normandos y a los godos que se instalan en estas tierras:

Cuando los godos conquistaron España, y el confortante calor del clima y la religión de los habitantes anteriores hizo madurar su talento e inflamó su equivocada piedad [...] Pues este pueblo nórdico, acostumbrado durante las

³⁸³ EMPSON, William. *Seven Types of Ambiguity*. 1956, p.2, comentando un verso del soneto nº73 de Shakespeare: *Bare ruin'd quiers, where late the sweet birds sang* (Desnudos coros en ruinas, donde tarde cantan dulces pájaros) citado por RYKWERT, Joseph. *La Casa de Adán en el Paraíso*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999, p. 116.

tinieblas del paganismo a adorar la deidad en ARBOLEDAS...cuando su nueva religión requirió edificios cubiertos, proyectaron ingeniosamente hacerlos parecidos a arboledas, tanto como lo permitiera la arquitectura...Y con tal habilidad y fortuna ejecutaron el proyecto...que ningún observador atento veía una avenida regular de árboles bien crecidos, entrelazando sus ramas sobre su cabeza, sin que le viniera a la memoria la vista larga de una catedral gótica...

Con esta idea...desaparecen todas las transgresiones regulares contra el arte, todas las monstruosas ofensas contra la naturaleza; todo tiene su razón, todo está en orden, y surge un todo armonioso de la estudiosa aplicación de medios adecuados y proporcionados al fin. ¿Pues acaso podrían los arcos no ser apuntados cuando el Obrero ha de imitar la curva que las ramas trazan al cruzarse una con otra? ¿O podrían las columnas dejar de estar divididas en fustes distintos, cuando han de representar los tallos de un haz de árboles? Por el mismo principio, dieron forma a las ramificaciones desplegadas de la obra de piedra en las ventanas, y las vidrieras de los intersticios; las unas representan las ramas, las otras las hojas de una arboleda; y ambas colaboran en la preservación de esa luz melancólica que inspira temor y respeto religioso [FIG. 146]³⁸⁴.

Si bien nada de esto tenemos en los textos de Durando de Mende, lo cierto que antes con Rábano Mauro en *Allegoriae in Sacram Scripturam* le reconoce al árbol su condición de ser eje entre los mundos, entre microcosmo y macrocosmo. Después, desde san Buenaventura y Ramón Llull en adelante y sobre todo en los textos místicos del siglo XIV, se empieza a observar un fuerte simbolismo asociado a formas vegetales. De algún modo la imagen del templo cristiano como imagen el Paraíso no era ni remota ni forzada.

Ahora bien, Warburton, Hegel y Coleridge admiraban la dependencia inmediata de la arquitectura gótica no respecto del arte, sino respecto de la naturaleza propiamente dicha, de una naturaleza que no pasaba por mediación alguna, fuese ésta el método de trabajo del constructor o una conceptualización. La catedral gótica no es un símbolo –y uso aquí el término más en el sentido de Charles Sanders Peirce que en el de Hegel- sino una imagen, un reflejo especular directo; o mejor, la solidificación, la petrificación de un bosque. Hegel concibe al espectador sometido en la catedral a una gama de sensaciones que el bosque podría haber inducido a fin de lograr la emoción deseada³⁸⁵.

En todo caso, el árbol es uno de los símbolos esenciales de la tradición. El simbolismo derivado de su forma vertical lo transforma de inmediato su centro en eje

³⁸⁴ WARBURTON, William. **Comentario a la Cuarta Epístola** de los *Ensayos Morales* de POPE, Alexander. The Works, III, 1728, pp. 326 y ss. Citado por RYKWERT, Joseph. *La Casa de Adán en el Paraíso*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999, pp. 118-120.

³⁸⁵ Op. Cit. RYKWERT, Joseph, p. 125

vertical, y por su configuración, conduce la vida desde las profundidades de la tierra hacia el cielo. Así los árboles encarnaban al *Axis Mundi*, al eje cósmico que unía cielo y tierra, por tanto, el misterio residía en los árboles, pues evocaban la idea de verticalidad en su grado más elemental y porque además simbolizaban el carácter cíclico de la evolución cósmica en las fases de muerte y regeneración como se puede observar en la caída y reposición de sus hojas cada estación: *“Es el árbol un símbolo perfecto de la vida, creciendo hasta los cielos y vivificando todo el Universo, naturalmente ligado al misterio de la verticalidad”*³⁸⁶. El árbol había sido también el lugar arquetípico de la prueba, la prueba que vence al hombre en el árbol del Bien y del Mal del que come Adán y aquella en la que el Hombre-Dios sale vencedor en el árbol de la cruz. La revelación comenzaba con el árbol del Paraíso y concluía la humanidad de Cristo en el Árbol de la Cruz, el *lignum vitae*. Y tal como el bosque era el santuario de los antiguos cultos celtas y germanos, el templo cristiano también era portador de esa nueva solución de continuidad. *“En efecto, para que el árbol o la cruz puedan realmente comunicar en espíritu los tres mundos se ha de cumplir la condición de que se hallen emplazados en un centro cósmico. Es interesante reconocer en la estructura del árbol la diferenciación morfológica correlativa a la triplicidad de niveles que su simbolismo expresa. Raíces, tronco, copa”*³⁸⁷. Las columnas con sus basamentos, fustes y capiteles, y con sus nervaduras en las cuatro direcciones evocaban de modo palmario ecos del bosque [FIG. 148]. El bosque también remite habitualmente a un principio materno y femenino. *“Como lugar donde florece abundante la vida vegetal, no dominada ni cultivada, y que oculta la luz del sol, resulta potencia contrapuesta a la de éste y símbolo de la tierra. La selva fue dada como esposa al sol por los druidas”*³⁸⁸, la forma, verticalidad y atmósfera del espacio gótico, con el arrobamiento que provoca una inmediata impresión de lo sobrenatural, con formas casi incorpóreas nacidas bajo esa luz tan particular e inconfundible [FIG. 147].

Finalmente, el surgimiento del culto mariano debe no poca cosa a este simbolismo, pues Ella se aparecía siempre en estos espacios sagrados de la naturaleza: en el bosque, en la caverna, en la montaña. Las innumerables Vírgenes del Pilar, la Virgen de la gruta de Lourdes, la Virgen de Guadalupe sobre el monte Tepeyac, la Virgen de Fátima, dan prueba de ello –esencial tema que será abordado más adelante-. De este modo el espacio natural también daba pruebas de ser heterogéneo y discontinuo. Por todo ello

³⁸⁶ SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*. Madrid: Encuentro, 1994, p. 35.

³⁸⁷ CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*: Madrid: Siruela, 1997, p. 92.

³⁸⁸ *Ibíd.*, p. 112

tanto el espacio en que se emplaza la catedral como los espacios que reverbera y evoca tienen una gran relevancia en la configuración y atmósfera del templo cristiano. Todo el esfuerzo de erigir una catedral obedecía a un plan divinamente diseñado, donde la designación del lugar idóneo para emplazar un santuario era esencial. En el caso de la catedral de Chartres, hay evidencias de que ésta fuera erigida sobre un antiguo dolmen utilizado por los celtas, adyacente a un pozo en un bosque. Una antigua tradición señalaba que en ese lugar una virgen daría a luz a un niño. Hicieron una talla y la veneraban como la «*Virgen Bajo Tierra*» -*Notre-Dame-de-Sous-Terre*-, que al parecer fue destruida y reemplazada por otra en el siglo XVII. En todo caso fue encontrada hacia el s. III por los primeros cristianos llegados a la zona, que levantaron una capilla que sucumbió a un incendio, donde posteriormente se levantaron sucesivos templos hasta llegar al quinto y último, la catedral que hoy conocemos³⁸⁹.

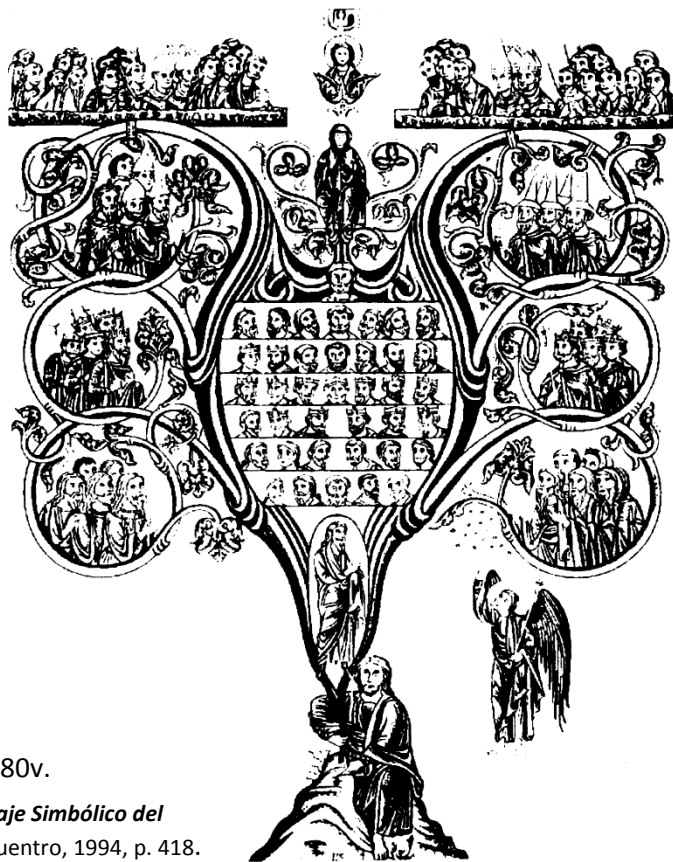


Fig. 149

El Árbol de Jesé.

Hortus Deliciarum, fol, 80v.

Fuente:

SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*. Madrid: Encuentro, 1994, p. 418.

³⁸⁹ Op. Cit. FERNANDEZ BUENO, Lorenzo, p. 75. Ver CHARPENTIER, Louis. *El enigma de la Catedral de Chartres*. Barcelona: Plaza & Janés. 1976.

II. 2.5 TEMPLO Y TIEMPO.

Es momento que abordemos el concepto del tiempo en el templo cristiano. Si bien este tiene su proyección en el espacio, del cual no puede separarse, lo cierto es que la celebración litúrgica articulará la dimensión temporal en el espacio sagrado. Dicho esto, hay un aspecto fundamental acerca del límite de la existencia humana en este mundo: *“Olvida el «todavía no» que forma parte de la existencia humana y da por hecho que ya han llegado el cielo nuevo y la tierra nueva”*³⁹⁰. La venida de Cristo al mundo y la difusión del cristianismo por gran parte del mundo, desarrollando la transición del culto del sacrificio en el templo de Jerusalén al culto de la adoración universal en «espíritu y verdad» ha sido, en verdad, un crucial paso hacia el cumplimiento de las promesas veterotestamentarias, pero esto no ha concluido. *“Pero es evidente que la esperanza todavía no ha llegado a su pleno cumplimiento. Todavía no ha llegado la nueva Jerusalén, que ya no necesita templo, porque es su santuario el señor Dios todopoderoso y el Cordero; todavía no ha llegado la ciudad que no necesita sol ni luna que la alumbré, porque la gloria de Dios la ilumina y su lámpara es el Cordero (Ap. 21, 22ss)”*³⁹¹.

Dado esta razón, los Padres de la Iglesia desarrollaron la idea de describir las fases del cumplimiento de la promesa mesiánica de instaurar el Reino de Dios, no sólo contraponiendo antiguo y nuevo Testamento, sino que a través del esquema ternario de: sombra-imagen-realidad. Así, en el Nuevo Testamento, la sombra proyectada durante el antiguo Testamento, con Cristo se transformaba en la imagen, porque *“la noche está avanzada, el día se echa encima”*³⁹².

Pero estamos aún –como afirma Gregorio Magno- en el tiempo de la aurora en el que se mezclan la oscuridad y la claridad. Ya está amaneciendo, pero aún no ha despuntado el sol. De esta forma, el tiempo del Nuevo Testamento constituye un peculiar momento intermedio, que mezcla el «ya» con el «todavía no» en el que siguen vigentes las condiciones empíricas; al mismo tiempo que ya están

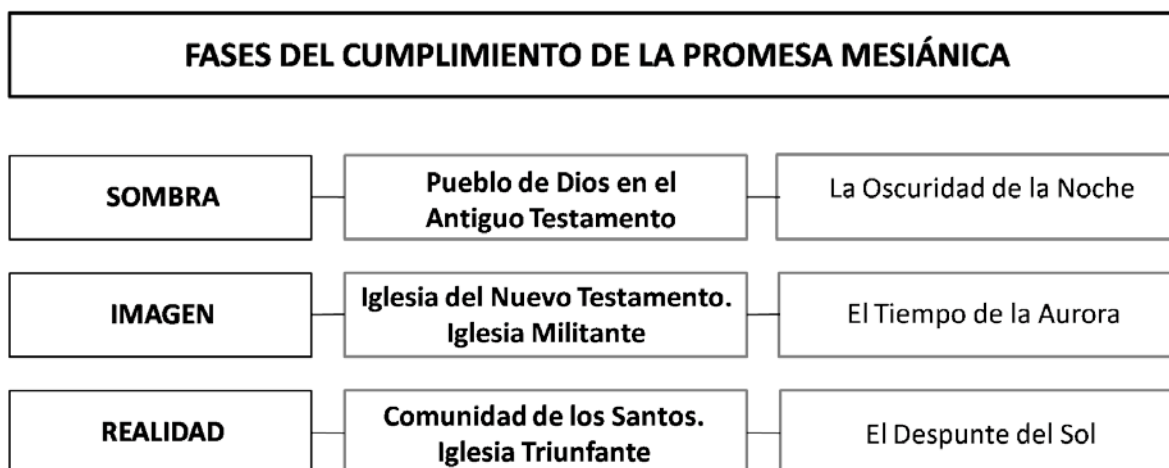
³⁹⁰ Op. Cit., RATZINGER, Joseph, p. 93

³⁹¹ Ibíd., p. 94.

³⁹² Rom. 13,12

*superadas, tienen que ser superadas una y otra vez hacia lo definitivo que, con Cristo, ya ha sido inaugurado*³⁹³.

Un cuadro aproximado de lo expresado, quedaría del siguiente modo:



CUADRO 18. **ESQUEMA HISTÓRICO:** Teología Litúrgica de las Fases del Cumplimiento de la Promesa desde el Tiempo.

Fuente: Elaboración propia.

De la cabal comprensión de la propuesta de los textos neotestamentarios como un tiempo de transición, como imagen que se articula entre sombra y realidad, resulta la forma específica de la teología litúrgica. Esta formulación se esclarece si consideramos los tres niveles fundamentales para la constitución del culto cristiano:

Existe un nivel intermedio, estrictamente litúrgico, que a todos nos es familiar. Se manifiesta en las palabras y acciones de Jesús en la Última Cena. Éstas constituyen el núcleo de la celebración litúrgica cristiana cuya estructura resulta, por lo demás, de la síntesis del culto de la sinagoga y del templo; de tal manera que el lugar de los actos sacrificiales del templo lo ocupa ahora la plegaria eucarística, como participación en la acción de Jesús en la Última Cena., y la distribución de los dones transformados. Pero este nivel estrictamente litúrgico no se fundamenta en sí mismo, sólo puede tener sentido por remitirse a un

³⁹³ Op. Cit., RATZINGER, Joseph, p. 94. En relación con la iglesia entre los Testamentos, remito a RATZINGER, Joseph. *Volk und Haus Gottes in Augustins Lehre von der Kirche*. St. Ottilien, 1992, pp. 304-308 (nota del autor citado)

*acontecimiento real y a una realidad que, en su esencia, sigue presente. De lo contrario sería como un recuerdo sin valor alguno, sin un contenido real*³⁹⁴.

El acontecimiento real es que Cristo efectivamente murió en la cruz, y por tanto efectivamente su sangre fue derramada. Pero no es un mero cuerpo muerto, pues él vence a la muerte y resucita y entra en la ley eterna del amor: *“La entrega que se convierte en don, porque el cuerpo entregado por amor y la sangre derramada por amor han entrado, por medio de la resurrección, en la eternidad del amor que es más fuerte que la muerte. Sin la cruz y la resurrección, el culto cristiano es vano y una teología de la liturgia que dejara de lado esta relación, realmente sólo estaría hablando de un juego vacío”*³⁹⁵.

Al acto de la crucifixión corresponde, sin embargo, un acto interior de entrega (el cuerpo es «entregado por vosotros»): Nadie me quita la vida, sino que yo la entrego libremente, dice el Señor en el Evangelio según san Juan (10,18). Este acto de entrega no es, en modo alguno, sólo un acontecimiento espiritual. Es un acto espiritual que incluye lo corporal, que abarca a todo el ser humano, [...] Y abarca todas las dimensiones de la realidad: cuerpo, alma, espíritu, logos. Así como el dolor corporal encamina hacia el pathos del espíritu, y se convierte en el sí de la obediencia, así encamina el tiempo hacia lo que va más allá del tiempo. El verdadero acto interior, que no existiría sin el acto exterior, sobrepasa el tiempo, peor por proceder del tiempo, siempre puede ser en él recuperado. Por ello, es posible la simultaneidad. Éste es el sentido de las palabras de san Bernardo de Claraval³⁹⁶ cuando dice que el semel verdadero («una vez») lleva dentro de sí el semper («siempre»); en lo único tiene lugar lo permanente.[...]

*El ephapax (una vez) está ligado al aionios (perpetuo). El «hoy» abarca todo el tiempo de la Iglesia. Por ser esto así, la liturgia cristiana no es sólo algo que apunta al pasado, sino que se vive en contemporaneidad con lo que es fundamento de la propia liturgia*³⁹⁷.

Así el núcleo de la celebración eucarística no es solamente el banquete, sino que es encaminarse hacia la actualidad del Misterio Pascual de Cristo, escapando a la dimensión transitoria para disponerse en la presencia de lo permanente del Misterio Divino.

³⁹⁴ Ibid., pp. 94-95

³⁹⁵ Ibid., p. 95

³⁹⁶ *Semel quia Semper*: Bernardo de Claraval, **Sermo 5 de diversis I.**, DE CLARAVAL, Bernardo. **Obras Completas**. 2ª edición, preparada por los monjes cistercienses de España (trad. De Iñaki Aranguren). Madrid: BAC, 1994.

³⁹⁷ Op. Cit., RATZINGER, Joseph, pp. 96-97

Decíamos que existe el nivel del acontecimiento fundante y, en segundo lugar, el de la rememoración y actualización litúrgica, es decir, el nivel propiamente litúrgico. He intentado demostrar que ambos niveles están interrelacionados. Si el pasado y el presente se compenetran de este modo, si lo fundamental de lo pasado no es simplemente ser pasado, sino ser la fuerza que va más allá de los presentes que se suceden, ello significa que también el futuro está presente en este acontecimiento, que tiene que ser calificado, según naturaleza, como anticipación de lo venidero³⁹⁸.

De esto modo ocurre un proceso de simultaneidad entre la eucaristía que celebra la Iglesia con la Pascua de Cristo, pues la celebración implica y abarca más allá del rito, sino que quiere ser una transformación auténtica de la existencia de todos los hombres, para que alcancen la simultaneidad interior con la entrega realizada por Cristo, haciéndose uno con Él. Sólo allí se explica la intensidad con que se solicita a Dios que acepte nuestros dones en la celebración de la liturgia eucarística.

Una teología que no vea las relaciones aquí consideradas, sólo puede considerar esto como contradictorio o como una recaída en lo precristiano, puesto que el sacrificio de Cristo fue aceptado hace mucho tiempo. Sí, pero en cuanto función vicaria no ha finalizado. El semel (una vez) quiere alcanzar el Semper (siempre). Este sacrificio sólo estará completo cuando el mundo se haya convertido en el lugar del amor, tal y como lo ve san Agustín en el Civitas Dei. Entonces el culto consumado será la consumación del acontecimiento del Gólgota. [...] por eso en las oraciones del Canon Romano, nos unimos a los grandes sacrificadores de los primeros tiempos: Abel, Melquisedec., Abrahán. Ellos salieron al encuentro del Cristo que había de venir, fueron anticipación de Cristo o, como decían los Padres, «typoi» de Cristo. También los que le precedieron pudieron conseguir esa simultaneidad con Él que nosotros imploramos³⁹⁹.

De aquí surge la posibilidad de pensar en el eschaton, en la parusía. Cristo se nos ha adelantado, ha abierto el camino y Él es el puente. Por tanto hemos sido incluidos en el gran proceso histórico en el que el mundo avanza hacia la promesa mesiánica de «Dios todo para todos», lo que inaugura la dimensión escatológica de la liturgia, que nos muestra el camino hacia la «plenitud» de Cristo, pues sólo así se consumará el acontecimiento pascual a través de la historia, ya que el «hoy» de Cristo perdurará hasta el final de los tiempos.

³⁹⁸ Ibid., p. 97.

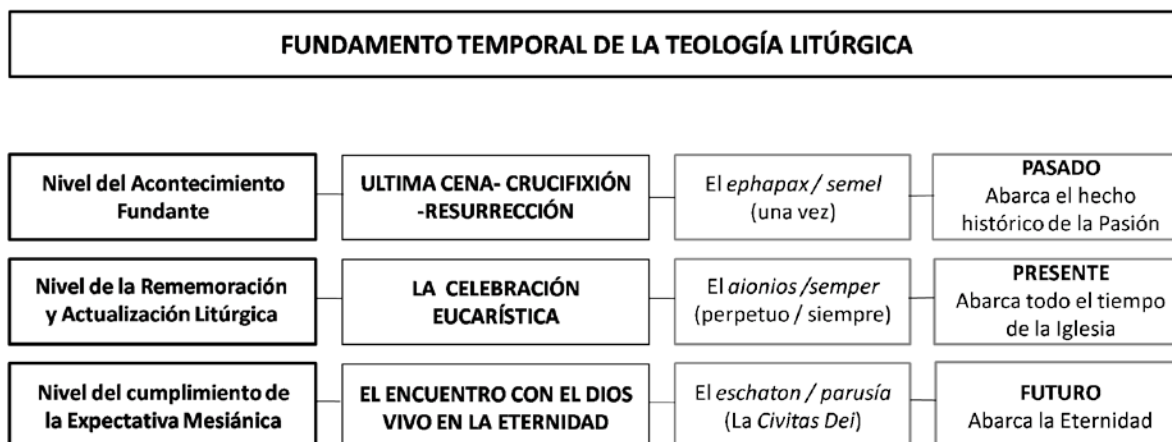
³⁹⁹ Ibid., pp. 98-99.

Por tanto la liturgia es la expresión exacta de nuestra situación histórica, formulando el tiempo intermedio en que nos encontramos, en la era de la imagen - anteponiendo el anterior esquema histórico-, en el que la teología litúrgica es también una teología de los símbolos que no une con Aquel que está presente y oculto al mismo tiempo, pero que un día no necesitaremos de la mediación para poder verlo «tal y como es», pues el velo del templo se ha rasgado y el cielo se ha abierto gracias a Cristo.

Después que se rasgara el velo del templo y quedara abierto para nosotros el corazón de Dios en el corazón traspasado del crucificado ¿todavía necesitamos un espacio sagrado, de un tiempo sagrado, de unos símbolos mediadores? Sí, los necesitamos, precisamente para que aprendamos, por medio de la «imagen», por medio del signo, a ver el cielo abierto, para que lleguemos a ser capaces de reconocer el misterio de Dios en el corazón traspasado del crucificado.[...]

En la celebración litúrgica se realiza, por así decirlo, una inversión de exitus y rexitus, la salida se convierte en retorno, el descenso de Dios en nuestro ascenso. La liturgia introduce el tiempo terrenal, en el tiempo de Jesucristo y en su presencia⁴⁰⁰.

Un cuadro-resumen del esquema litúrgico con respecto al tiempo desarrollado en estas páginas, quedaría del siguiente modo:



CUADRO 19. **ESQUEMA LITÚRGICO:** Teología Litúrgica de los Niveles Temporales del acontecimiento de la Pasión y Resurrección en su cumplimiento en el Tiempo.

Fuente: Elaboración propia.

⁴⁰⁰ Ibid., pp. 100-101

Ahora, si preguntamos por el significado de los tiempos sagrados al interior de la estructura de la liturgia cristiana, podemos decir, junto con Romano Guardini que *“Los acontecimientos de la liturgia no se rigen por criterios de utilidad, sino son por ritmos viviente: por el Año de la Iglesia, que se basa en el curso del sol y en el conjunto de la vida de Jesús. El Año litúrgico se organiza en ciclos de fiestas, en los que hay diversos días de conmemoración; en la semana, con el domingo y las jornadas laborales, y, por fin, en las diversas horas de cada día”*⁴⁰¹. Por tanto, todo el tiempo es tiempo de Dios. *“La palabra eterna hace suya la existencia humana a través de la Encarnación y, con ello, acoge la temporalidad, introduciendo así el tiempo en el espacio de la eternidad. Cristo mismo es el puente entre el tiempo y la eternidad”*⁴⁰². Podemos decir que el Eterno ha atraído el tiempo hacia sí: *“En el hijo coexisten tiempo y eternidad. La eternidad de Dios no es simplemente ausencia de tiempo, negación del tiempo, sino dominio sobre el tiempo, que se realiza en el ser-con y el ser en el tiempo. Este ser-con se hace corpóreo y concreto en el Verbo Encarnado, que seguirá siempre siendo hombre”*⁴⁰³. Si bien todo tiempo es tiempo de Dios como decíamos, también es verdad que la estructura particular del tiempo en la Iglesia se sitúa en ese «entre» la sombra y la realidad pura, y por tanto exige un tiempo elegido especialmente y determinado por las celebraciones de las fiestas litúrgicas: *“¡Qué dificultad tan grande representa todo esto para comprender que una fiesta es algo temporal, una relación de lo eterno con un día exactamente determinado, que no admite cambio en el gran orden temporal del Año Litúrgico!”*⁴⁰⁴

Cómo nos dice el papa Benedicto XVI, el tiempo es, en principio, una realidad cósmica, el movimiento de la tierra en torno al sol –o al revés, como creían los medievales- articula el ritmo de las horas, la alternancia del día y la noche, la sucesión de las estaciones del año, también el ciclo mensual de las fases lunares. Ambos ritmos cósmicos han creado medidas que expresan la estrecha implicancia del hombre con la totalidad del universo, haciendo lo convivir con los astros y regir los ritmos de su propia vida. Junto a ello están los ritmos propios de cada creatura, donde el hombre también posee sus ritmos internos biológicos, psíquicos y espirituales. Así el tiempo se expresa también tanto macrocósmicamente como microscópicamente en los distintos niveles. Así la historia sería un modo representativo del tiempo.

⁴⁰¹ Op. Cit., GUARDINI, Romano. *El talante simbólico...*, p. 183.

⁴⁰² Op. Cit. RATZINGER, Joseph, p. 132.

⁴⁰³ *Ibíd.*, p. 133

⁴⁰⁴ Op. cit., GUARDINI, Romano, p. 184.

El símbolo neotestamentario que mejor expresa esta unión y armonización de lo histórico y lo cósmico sea probablemente el momento en que los magos –astrólogos- de Oriente van a adorar a Jesús Niño, o la integración entre el pensamiento de los pueblos tradicionales con la Revelación cristiana, como nos señala Benedicto XVI:

El relato de la adoración de los magos tiene su importancia en el pensamiento cristiano, porque pone de manifiesto la íntima relación entre la sabiduría de los pueblos y la promesa de la que habla la Escritura; porque pone de relieve cómo el lenguaje del cosmos y el pensamiento humano en busca de la verdad, conducen a Cristo. Esa estrella misteriosa pudo convertirse en el símbolo de tales relaciones, porque vuelve a subrayar el hecho de que el lenguaje del cosmos y el lenguaje del corazón humano proceden, ambos, de la «Palabra» del Padre, que en Belén salió del silencio de Dios y recompone en su unidad los fragmentos de nuestro conocimiento humano⁴⁰⁵.

Todo ello está presente en la liturgia. *“El espacio sagrado del culto cristiano, por sí mismo, ya está abierto al tiempo. La orientación significa, a fin de cuentas, que la oración se dirige hacia el sol naciente, que ahora se ha convertido en portador de significado histórico. [...] Remite al futuro del mundo y a la consumación de toda la historia en la venida definitiva del Redentor”⁴⁰⁶*. Este juego de miradas en el tiempo, tanto hacia el pasado –mirando la Resurrección de Cristo- y hacia el futuro – mirando la consumación de los tiempos- así el domingo es para el cristiano, la verdadera medida del tiempo, lo que marca el ritmo de su vida.. Es en síntesis recuerdo de la creación y teología de la esperanza⁴⁰⁷. En el año litúrgico sucede algo análogo, ya que la principal fiesta de la cristiandad, que corresponde a la celebración del misterio de la muerte y resurrección en la Pascua cristiana, confluyendo el ciclo lunar con el solar. *“Si el domingo, después de la primera luna llena de la primavera, aparece como la fecha de la Pascua, se unen el simbolismo del sol y de la luna, lo caduco es asumido e introducido en lo imperecedero. La muerte se convierte en resurrección y desemboca en la vida eterna”⁴⁰⁸*.

Así en el templo, el tiempo se transmuta en espacio, los grandes ritmos del cosmos visible, que representan los principales aspectos de la existencia, son reunidos y fijados en la geometría del edificio. El templo, por su forma regular y estable, representaba la conclusión del mundo, su aspecto intemporal o su estado final, donde cada uno de los

⁴⁰⁵ Op. Cit. RATZINGER, Joseph, p. 151

⁴⁰⁶ Op. Cit., RATZINGER, Joseph, p. 132.

⁴⁰⁷ Cfr. Ibíd., p. 138.

⁴⁰⁸ Ibíd., p. 142.

elementos de la catedral, se fundían en un todo coherente, reintegrándose en la unidad indivisa del Ser. En ese sentido el templo cristiano prefigura la transfiguración final del mundo y por ello simboliza la «Jerusalén Celestial». De este modo todas las formas de consideración del tiempo son condensadas en el templo cristiano y su liturgia⁴⁰⁹:

1. El *Tiempo Cíclico*: con la sucesión de sus días y sus noches, el ciclo del cambio de sus estaciones, de sus sequías e inundaciones. Se calcula matemática y astronómicamente. Bajo su forma cósmica es expresado por el *espacio arquitectónico* de la catedral, su orientación sagrada al oriente, reflejando el paso del tiempo inexorable, como ciclo de eterno retorno que se va dibujando en las fachadas y los interiores del templo, marcando las puertas solsticiales y la sucesión de los equinoccios.
2. El *Tiempo Histórico*: El hombre pertenece a la historia, tanto en su historia personal como en la gran historia y él se proyecta constantemente en el flujo del tiempo. Cristo, mediante su encarnación, vida, muerte y resurrección, se introduce en la historia. Esto es reflejado en el riguroso *programa iconográfico* de las catedrales, que narra ordenadamente la historia de salvación del hombre y lo conduce al encuentro definitivo, espacialmente organizado cronológicamente desde la portada norte hasta la portada occidental. Vivimos dentro del tiempo, en un «entre», a la espera de Dios que se encarnó y murió, pero que regresa al final de los tiempos. Estamos en el tiempo, en una gran vigilia esperando la *Parusía*.
3. Finalmente el *Tiempo Místico*: Es el tiempo en que el hombre sale de sí mismo y de su condición histórica y, en consecuencia del tiempo. El punto central lo da el encuentro de lo Absoluto y lo relativo dado por la *celebración litúrgica* y que es activado por la rememoración eucarística donde se nos viene a presencia el momento fundante del Cristianismo en torno a la Última Cena con las palabras pronunciadas por Cristo, donde la materia es transmutada por el misterio de la *Transubstanciación* y por la *Participación Eucarística*, nos lleva a un estado «*in illo tempore*» que nos saca fuera del tiempo cronológico y nos hace participar de la Eternidad, convirtiéndonos en contemporáneos de Cristo pero también participando de su predicación, agonía y resurrección. Este presente instaurado

⁴⁰⁹ Cfr. DAVY, Marie-Madeleine. *Iniciación a la simbología románica*. Madrid: Akal, 2007 pp. 82-84.

escapa al desgaste del tiempo y quiebra el continuum histórico y nos renueva. Cristo como Verbo trasciende el tiempo histórico. El esquema queda así:



CUADRO 20. Integración de los Tiempos en el Arte Sagrado.

Fuente: Elaboración propia.

El alto gótico alcanzó así un depurado ordenamiento en relación al tiempo, cuyo cuidadoso planeamiento arquitectónico, elaborado programa iconográfico y la plenitud alcanzada en su uso litúrgico –a la que el templo está consagrado- nos confirman la perfección y refinamiento de esa conexión íntima lograda entre el culto divino y el lugar donde se celebra. Así observamos que en su naturaleza profunda, el templo cristiano es un templo solar destinado a la realización de un culto que también es solar.

En las grandes catedrales del siglo XIII es, sobre todo, donde uno puede captar en todo su esplendor la naturaleza luminosa del templo, hecha patente por el incremento de las vidrieras. A través de estas, la luz solar toca y canta en un registro de mil matices. La obra maestra de este género es la Sainte-Chapelle de París, donde la piedra se extenúa hasta el límite de sus posibilidades, de tal forma que se ha podido decir de este monumento que era «algo inmaterial lleno de luz». Los muros quieren dar la impresión de ser los de la Jerusalén celeste, que son de pedrerías [FIG. 150 y 151]. Es la época en que Hugo de Saint-Victor y Suger dicen que la casa de Dios debe estar iluminada, deslumbrante como el paraíso; y esto, sin duda, bajo la influencia del renacimiento neoplatónico, debido a la traducción, por Escoto Eriúgena, de las obras de Dionisio Areopagita. En esta perspectiva, en perfecta armonía por lo demás con la Escritura, Dios es luz; la Belleza esencial se identifica con la claridad, la cual, junto con la armonía y el ritmo, reflejan la Belleza

divina. Y para Suger, constructor de la basílica de Saint Denis, la belleza de la obra arquitectural debe iluminar el alma para guiarla hacia Cristo, quien dijo: «Yo soy la luz del mundo.» Ego sum lux mundi. El brillo de las vidrieras, semejantes a gemas, evoca los esplendores que emanan del «Padre de las luces» y que, por su Hijo, brillan sobre el mundo regenerado⁴¹⁰.

Esta obra maravillosa de la iglesia de aquella época no es el producto de una fibra sentimental o de alguna intuición estética, sino que ella está inspirada en la Teología y sustentada por la cosmología. Pero no debemos inferir que el Cristianismo es una mera religión cósmica, sino que es el hecho histórico de Cristo que da forma y resemantiza el misterio cósmico, pues es necesario entender que *“si degradamos el misterio de Cristo a una mera religión cósmica, acabaríamos sometiendo lo histórico a lo cósmico. Pero no es lo histórico lo que está en función de lo cósmico, sino lo cósmico en función de lo histórico. De tal manera que lo cósmico encuentra su centro y su meta en lo histórico”*⁴¹¹. Así ambas, teología y cosmología iban a la par en la concepción y construcción del templo cristiano y en el planteamiento de sus programas iconográficos.

Las grandes vidrieras describen, en general, la historia del mundo en relación al misterio de la Redención. Esta enseñanza es de naturaleza teológica, pero el artista no olvida que el templo es por naturaleza cósmico, y en ese mundo coherente de pensamiento que es una civilización tradicional, se respetará escrupulosamente la armonía entre el orden teológico y el orden cósmico. Por esto, la ordenación de las vidrieras será estudiada de modo tal que esté en armonía con el ritmo solar que regula el curso del día⁴¹².

Si analizamos brevemente la disposición del programa iconográfico de la Sainte Chapelle nos daremos cuenta que describen la historia del mundo en relación al misterio de la Redención. La enseñanza presentada en las vidrieras es de naturaleza teológica, pero el maestro artesano no desatiende que el templo es también de índole cosmológica, y dado la coherencia e integración de pensamiento en que vive, propia de su atmósfera psíquica de una civilización tradicional, se tendrá el más grande cuidado por armonizar ambas naturalezas, pues *“el cosmos recibe su verdadero sentido del primogénito de la creación, que ha entrado ahora en la historia; a partir de Él es ahora cierto que la aventura de la creación, de la existencia del mundo –libre y distinta de Dios- no acaba en lo absurdo o en lo trágico, sino que se convierte en algo positivo, a pesar de las*

⁴¹⁰ Op. Cit., HANI, Jean, pp. 119-120.

⁴¹¹ Op. Cit., RATZINGER, Joseph, p. 144.

⁴¹² Op. Cit., HANI, Jean, p. 120.

*perturbaciones y destrucciones*⁴¹³. De modo que al estudiar las vidrieras según el sabio plan en que se dispuso, nos daremos fácilmente cuenta en que están ordenadas según el ritmo solar que regula el curso del día. Por tanto, partiendo del lado norte, que está siempre en penumbra, pues estamos en el período de la «sombra» describen el mundo del Génesis hasta el final del Antiguo Testamento; hacia el oriente está situado el vitral de la Pasión y Redención, así como la infancia de Jesús, Juan Bautista, el precursor, y los profetas que anuncian la venida del Mesías; para seguir hacia el sur donde encontramos a los profetas escatológicos, es decir, que anuncian el fin de los tiempos; culminando en el gran rosetón occidental con escenas del Apocalipsis; *“que canta la Ciudad celeste en que reina el Cordero”*⁴¹⁴, es decir, recorreremos toda la historia de la Salvación, desde la Creación hasta la *Parusía*, siguiendo su vez el movimiento cósmico de la luz del día [FIG. 152]. Esto pudo hacerse gracias a que *“partiendo de este contenido, originalmente cósmico, de la fecha de la Concepción y Nacimiento de Jesús, el desafío del culto al sol pudo ser aceptado e incluido de forma positiva en la teología de la fiesta”*⁴¹⁵. De modo análogo se integró el naciente culto mariano en el ciclo litúrgico: *“Ya nos hemos fijado en María, cuya figura está tan estrechamente unida al misterio de Cristo que la formación del ciclo navideño introdujo, necesariamente, una nota mariana en el año litúrgico. La dimensión mariana de las fiestas cristológicas es, de esta manera, algo patente”*⁴¹⁶. De este modo la liturgia, celebrando y actualizando un hecho de innegable historicidad -es Dios encarnado mismo quien entra en la historia-, y por tanto absorbiendo las dos condiciones esenciales de su estado corporal, que son el estar sujetos al tiempo y al espacio; también a su vez la Liturgia lo expresará cósmicamente, proclamando la infinitud e inmutabilidad del Ser divino que se actualiza y eterniza en el tiempo.

La salida oriental del sol señala la victoria de Cristo sobre las tinieblas y el mal, representados en el muro sur en la zona en que no penetra el sol, y la rosa de la ciudad santa está al oeste, allá donde se pone el sol visible, porque esta desaparición del mundo nuevo, en el que no habrá necesidad de sol, porque el Cordero será Él mismo su astro luminoso. Esta disposición no es exclusiva, evidentemente, de la Sainte-Chapelle; se la encuentra, con algunas variantes, en todas las iglesias que respetan las normas de las artes tradicionales. Así, el ciclo completo de nuestra humanidad se inscribe en el círculo temporal elemental, el

⁴¹³ Op. Cit., RATZINGER, Joseph, p. 149.

⁴¹⁴ Op. Cit., HANI, Jean, p. 120.

⁴¹⁵ Op. Cit., RATZINGER, Joseph, p. 149.

⁴¹⁶ *Ibíd.*, p. 151

*curso diurno del sol, que le corresponde analógicamente y que está él mismo «fijado» en el templo correctamente orientado*⁴¹⁷.

Así debemos entender el templo cristiano como una cristalización del ciclo temporal, del movimiento celeste elevado a un orden estrictamente espacial: *“El templo es un tiempo petrificado y, por este motivo, una imagen de la inmutabilidad divina”*⁴¹⁸, pues de este modo *“la íntima conexión entre Encarnación y Resurrección se pone de manifiesto precisamente en su relación concreta y, al mismo tiempo, común con el ritmo solar y su simbolismo”*⁴¹⁹.

La liturgia por tanto, se desarrolla en el tiempo y en el espacio, en el tiempo porque también sigue el curso del sol que rige el ciclo anual de las estaciones del año, y en el espacio porque se realiza en el espacio cultural distintivo que es el templo cristiano; expresando cada uno, en la modalidad que le es propia –templo en su modalidad estática y liturgia en su modalidad dinámica-, produciendo la prodigiosa armonización espiritual del tiempo y del espacio en un todo orgánico pleno de sentido, *“refiriéndolas y reduciéndolas a su origen divino, hasta el punto en que el tiempo y el espacio se «volatilizan», para dejar paso a la manifestación de lo eterno”*⁴²⁰.

Veamos entonces el fundamento de ser profundo del templo y la liturgia, según lo que nos dice bellamente y con profundidad que abruma, el profesor Hani:

El tiempo y el espacio son las condiciones esenciales del estado corporal, que es actualmente el del hombre en la tierra. Estas dos condiciones definen, en este estado, la finitud. De estos dos elementos, el tiempo es el más «espectacular», nos atreveríamos a decir. Lo que, ante todo, hace de la criatura un ser finito, distinto de su Creador, el Ser infinito, es que este último está en la eternidad, lo Intemporal, la ausencia de tiempo, lo Inmutable, mientras que la criatura está sometida al devenir: nacimiento, crecimiento y muerte.

El Ser infinito, es inmutable, estable; el ser finito está en movimiento, es movimiento. «El tiempo es la contingencia que mina las cosas...la decadencia que aleja del origen» (F. Schuon). La sumisión al tiempo, el devenir, que implica la muerte, es para el hombre una consecuencia de la caída. [...] La caída es, en primer lugar, una «caída en el tiempo», lo que equivale a decir que, para el hombre, vivir en el tiempo no es «normal»; ello va contra su naturaleza original y

⁴¹⁷ Op. Cit. HANI, Jean, p. 120.

⁴¹⁸ Ibíd. p. 121.

⁴¹⁹ Op. Cit., RATZINGER, Joseph, p. 150.

⁴²⁰ Op. Cit. HANI, Jean, p. 121.

celeste. Vivir en el tiempo, en efecto, es una dispersión del ser, una «salida» fuera del Centro divino, inmutable, y hacia los bordes de la gran rueda cósmica que arrastra al mundo en un perpetuo cambio.[...]

Salvarse es, para el hombre terreno, salir del tiempo, del movimiento, para volver a encontrar su centro estable en Dios, pues como dice el salmista: «Sólo en dios se aquieta mi alma» (Sal. 61); e igualmente, en la misa, en la oración que precede a la consagración, rogamos a Dios: «Establece nuestros días en Tu Paz.» El hombre ha de adquirir conciencia del tiempo, saber que está destinado a alcanzar, a través de este tiempo, la Eternidad divina y que, por consiguiente, ha de superar el tiempo, vencerlo. Para ello, la práctica continuada de la liturgia en su ciclo anual constituye una ayuda preciosa y, además necesaria.

La pregunta ineluctable ahora es entonces ¿Cómo pasar del tiempo y espacio profano al tiempo y espacio sagrado? Esto es sólo posible mediante la articulación de ambos en el acontecimiento del rito. Es el rito el que encierra tanto de modo simbólico como real, tanto en la construcción como en la consagración del templo, el espacio sagrado que queda confinado dentro de sus límites. Las numerosas gárgolas –con imágenes de seres monstruosas o de temibles personajes imaginarios- que pueblan todo el perímetro exterior de las catedrales, y que parecieran estar huyendo despavoridas, siempre con sus cabezas giradas hacia afuera del templo –teniendo o no función de despiches- como si estuviesen huyendo del suelo consagrado, parecen demostrar esta tesis [FIG. 153]. Podríamos decir –siguiendo siempre a Hani-, que gracias a la acción ritual en el templo y por el templo, el espacio ha sido suspendido, pues el templo ha sido transmutado en el Paraíso, en la Jerusalén celeste constituyéndose en el *Axis Mundi*, en el «centro del mundo».

Y así como el espacio sagrado nos replica y revela la armonía estática del universo, el tiempo sagrado revela de modo patente la armonía dinámica que presenta la Creación. Del mismo modo, así como en el espacio sagrado del templo cristiano se transfiere mediante analogías al espacio arquitectónico la misma armonía que encontramos en el universo; pues con el tiempo pasa lo propio: todo el devenir acontece secuencialmente en la recreación de ciclos análogos a los que configuran el universo visible. Es precisamente en esta sincronización del hombre con el universo, en que nos hacemos parte con los ciclos cósmicos, y por medio de éstos, nos aproximamos a Dios. Dado que en los ciclos cósmicos encontramos todo el fundamento de este orden dinámico que sostiene el universo, podemos percatarnos que esta idea de orden excede el elemental concepto de inmutabilidad con el que plasmamos el concepto de Divinidad, pues es contemplando el orden cósmico y las leyes que lo sustentan, como nos

aproximamos mediante el uso de analogías y símbolos a la perfección divina. De este modo, así como el templo cristiano recrea la armonía estática del universo en la conformidad plástica de la piedra, así mismo en los ritos litúrgicos recreamos por analogía, el orden dinámico del cosmos. De allí que sea clave el concurso del rito en la articulación del tiempo y del espacio litúrgico. De modo análogo a como lo hace con el espacio, el ritual actúa sobre el tiempo. Lo realiza transformando el tiempo profano del mundo ordinario, en tiempo sagrado que del mismo modo queda fuera del tiempo. Esto se realiza de dos modos: el rito litúrgico consume y condensa un viaje por la totalidad del tiempo; y realizando el rito la actualización la vida de Cristo. Veamos como ocurre esto: al ser el año un ciclo cósmico completo en su nivel, reproduce también simbólicamente los grandes ciclos, conformando la imagen y representación de la duración de nuestro mundo. Así todo nuevo año y fin de año equivale y recrea analógicamente a la «creación» y «fin de mundo» respectivamente, articulando los distintos niveles de los ciclos temporales:

Así, celebrar un culto a lo largo de todo el año, haciendo de ese año un todo, no es sólo vivir santamente durante ese tiempo, sino incluso revivir santamente toda la duración del mundo. Todo esto está puesto bien de relieve, por otra parte, por la práctica de la liturgia y los comentarios de los padres. Cada año, en el transcurso de la vigilia pascual, se relee la Biblia desde el relato de la Creación hasta el fin del Antiguo Testamento, es decir, hasta el último período de nuestra historia exclusivamente. Por otro lado, el año litúrgico se abre y se cierra con el relato evangélico del fin del mundo (1º domingo de Adviento y 24º después de Pentecostés.

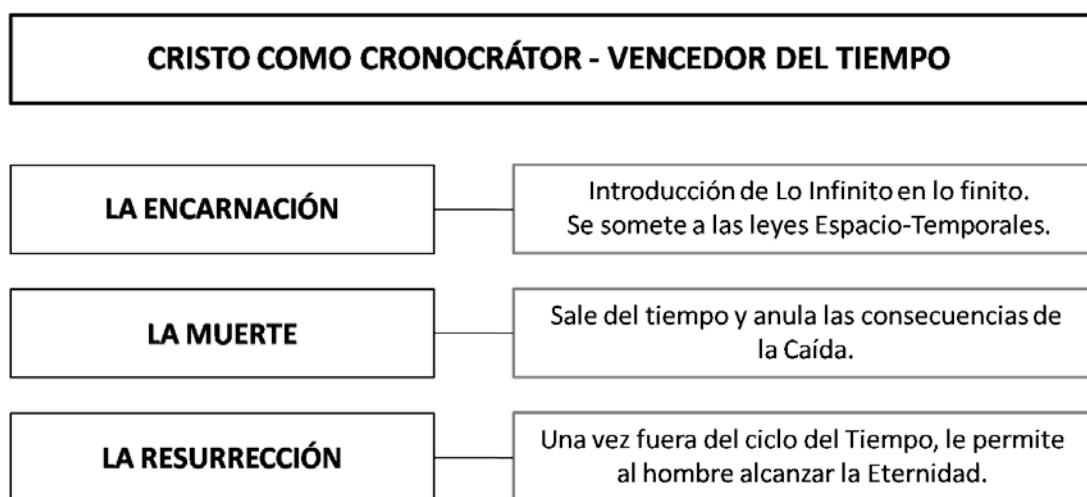
Es fácil comprobar el paralelismo que existe con el simbolismo del propio Libro santo, que se abre con el Génesis y se cierra con el Apocalipsis: la aparición de nuestro mundo y del tiempo y su reabsorción fuera del tiempo; entre ambas se sitúa la «historia». Ahora bien, «por el espíritu de profecía, es decir, la inteligencia espiritual de la historia —escribe San Cirilo de Jerusalén—, el hombre, a pesar de su exigüidad, ve el comienzo y el fin del cosmos, y el medio del tiempo, y conoce la sucesión de los imperios»⁴²¹.

De esto modo cada vez, el hombre cristiano de esta civilización tradicional comprendía la recapitulación de la historia del mundo y así podía vivir simbólicamente todo su devenir. Él podía efectivamente visualizar su rol dentro de la sabiduría del Plan divino, que se expresaba en la historia, y podía reencontrar el origen y vivir anticipadamente la «consumación de los siglos». El cultivo de esta actitud podía

⁴²¹ *Ibíd.*, pp. 122-123.

encumbrarlo por encima del tiempo y conquistar clara conciencia de la identidad existente entre el origen y el final de nuestro mundo, pues en aquel momento conclusivo de la historia acontecería la restauración del estado primordial⁴²².

También debemos recordar que la celebración de todo año litúrgico no es sino la reactualización de la vida de Cristo, lo que involucra la regeneración espiritual del cristiano. *“Por la repetición cada año del ritual, nos convertimos, de algún modo, en contemporáneos de Cristo y nos incorporamos poco a poco en sus misterios hasta que él «se haya formado en nosotros»⁴²³*, pues recordemos, Cristo –con su Encarnación, Muerte y Resurrección- ha sido el que ha vencido al tiempo. Por la Encarnación, lo Infinito se ha introducido en lo finito, asumiendo todas sus circunstancias, en especial, la condición temporal. Por su Muerte y descenso a los infiernos, Cristo sale del tiempo y borra las consecuencias de nuestra Caída. Por su Resurrección, nos reintegra en la eternidad, al poder ahora seguirle con nuestra propia resurrección y ascensión a los cielos, disolviendo las limitaciones de estar sujetos al ciclo del tiempo.



CUADRO 21. Entrada y salida de lo Eterno en el Tiempo.

Fuente: Elaboración propia.

⁴²² Cfr. Ibíd., p. 123.

⁴²³ Ibíd., p. 123.

Así, la liturgia anual se nos presenta como un «sacramento del tiempo», pues esta integra decidida y fundamentalmente al tiempo, y en una perspectiva espiritual esta forma temporal constituye una manifestación cósmica del Verbo, y ello nos permite «redimir al tiempo», según la expresión paulina⁴²⁴. En este sentido, el objetivo específico de la liturgia anual es que al nosotros poder asimilar cada una de las fases de la vida terrenal de Cristo, podamos incorporarnos a Él, al misterio Crístico, a través de nuestra propia experiencia del tiempo. La repetición anual e inmutable del ciclo litúrgico nos permite comprender, participar e incorporarnos progresivamente en estos misterios.

La periodicidad de las fiestas nos coloca en situación de participar en los arquetipos de nuestra salvación por la repetición de éstos, repetición que encuentra su forma adecuada en la representación litúrgica, debiendo ser tomada aquí la palabra «representación» en su sentido etimológico y fuerte, es decir, el acto de «hacer presente» de nuevo el contenido de los arquetipos de la vida de Cristo. La proyección de la vida de Cristo en el año no ha sido posible si no en virtud de la analogía que existe entre la revelación histórica del Verbo encarnado y la revelación cósmica del Verbo divino, revelación que no es otra que el propio mundo y el movimiento cíclico del tiempo, «imagen móvil de la Eternidad», según la insuperable definición de Platón⁴²⁵. Y cómo Cristo era «rey» y «luz» del mundo, fue asimilado, de forma completamente natural, al sol, él también rey y luz del mundo físico y el símbolo más adecuado de la Divinidad⁴²⁶.

Basado en esta misma argumentación, hay un último punto que quisiéramos tocar en este epígrafe, tiene que ver con la liturgia cotidiana, el llamado oficio de las «Horas»⁴²⁷,

⁴²⁴ Ef. 5.15-16.

⁴²⁵ PLATÓN, *Timeo*, 37d. en *Diálogos* Tomo VI (trad. De M^a Ángeles Durán y Francisco Lisi). Madrid: Gredos, 2000, p. 176. "Entonces, como éste es un ser viviente eterno, intentó que este mundo lo fuera también en lo posible. Pero dado que la naturaleza del mundo ideal es sempiterna y esta cualidad no se le puede otorgar completamente a lo generado, procuró realizar una cierta imagen móvil de la eternidad y, al ordenar el cielo, hizo de la eternidad que permanece siempre en un punto una imagen eterna que marchaba según el número, eso que llamamos tiempo".

⁴²⁶ Op. Cit. HANI, Jean, p. 124.

⁴²⁷ El **Oficio Divino** (Liturgia de las Horas) es el conjunto de oraciones (salmos, antífonas, himnos, oraciones, lecturas bíblicas y otras) que la Iglesia ha organizado para ser rezadas en determinadas horas de cada día. Las **horas canónicas** son una división del tiempo empleada durante la Edad Media en la mayoría de las regiones cristianas de Europa, y que seguía el ritmo de los rezos de los religiosos de los monasterios. Cada una de las horas indica una parte del Oficio divino (hoy denominado liturgia de las horas) es decir el conjunto de oraciones pertinente a esa parte del día. El oficio divino es parte de la liturgia y, como tal, constituye, con la Santa Misa, la plegaria pública y oficial de la Iglesia. Su fin es consagrar las horas al Señor, extendiendo la comunión con Cristo efectuada en el Sacrificio de la Misa. Quien reza el oficio hace un paro en las labores para rezar con la Iglesia aunque se encuentre físicamente solo. Aunque sin duda es necesaria la oración privada, también es necesario que recemos formalmente unidos como Iglesia. Los sacerdotes, religiosos y religiosas tienen obligación de rezar el Oficio Divino. El oficio divino es la forma oficial de implementar en la vida diaria la "oración continua" de manera que se mantenga una perpetua

y que será muy relevante para nuestra tesis por el rol que desarrolla la *Schola Cantorum*, o el cuerpo de canónigos de la catedral, para esta función. La Liturgia de las Horas, como lo indica su nombre, está configurada según el movimiento que realiza el sol por el cielo cada día. Jean Hani hace una estupenda síntesis que quisiéramos compendiar:

MAITINES: Por ello en *Maitines* -la oración colectiva de la mañana-, se canta «Se acerca el día, que desaparezcan las obras de tinieblas», y en tiempo pascual se canta: «La claridad de la aurora naciente nos convoca al templo del Señor; ella exige nuevas acciones de gracias por el don precioso que Dios nos hace de Su luz. Cada día la luz hace renacer para nosotros las riquezas de la naturaleza, cuya belleza eleva nuestros espíritus al conocimiento de las grandezas invisibles de la Divinidad».

LAUDES: A lo largo de todo el año, los *Laudes* se cierran, en el preciso momento en que el sol aparece por el presbiterio, ubicado en la cabecera oriental del templo, con el cántico de Zacarías, que proclama la «Por la entrañable misericordia de nuestro Dios, nos visitará el sol que nace de lo alto, para iluminar a los que viven en tiniebla y en sombra de muerte, para guiar nuestros pasos por el camino de la paz»⁴²⁸.

comunión con Dios. El oficio, siendo oración hecha como Cuerpo de Cristo, es la misma respiración de la Iglesia y expresión de la vida cristiana que es unión con Dios.

LAS HORAS DEL OFICIO DIVINO: Estas horas se llaman "horas canónicas".

- **Maitines** (la oración de la mañana) también llamadas (*matutinae laudes* o alabanzas matutinas). El nombre es del latín *matutinus*. La primera de las horas canónicas. Antiguamente se cantaban los maitines durante las primeras horas del día, poco después de la media noche
- **Laudes**, que significa "alabanzas". Es, con las vísperas, una de las horas principales. Consiste de un himno, dos salmos, un cántico del Antiguo o del Nuevo Testamento, una lectura corta de la Biblia, el Benedictus, responsorios, intercesiones, el Padrenuestro y una oración conclusiva.

"HORAS MENORES"

- **Prima:** primera hora después de salir el sol, aprox. 6AM
- **Tercia:** tercera hora después de salir el sol, aprox. 8AM
- **Sexta:** sexta hora, aprox. 11AM
- **Nona:** novena hora, aprox. 2PM
- **Vísperas:** (viene de "vesper": tarde). Es el oficio de la tarde. Consiste de un himno, dos salmos, un cántico del Antiguo o del Nuevo Testamento, una lectura corta de la Biblia, el Magnificat de la Santísima Virgen, responsorios, intercesiones, el Padrenuestro y una oración conclusiva.
- **Completa:** oraciones del oficio divino al acostarse.

En los monasterios suelen cerrar el oficio las antifonas de la Santísima Virgen María, costumbre que parte del siglo XIII. También se reza diariamente el **Oficio de las lecturas** que consiste en tres salmos y de dos lecturas, una de la Biblia y la otra de otra fuente, generalmente de los Padres, de los santos o de un documento de la Iglesia.

⁴²⁸ **Cántico de Zacarías** (Lc. 1, 68-79) El Mesías y su precursor. *Liturgia de las Horas*. Lima, Perú: Paulinas, 1998, p. 15.

PRIMA: El sol ya recién salido, nos lleva a la hora de *Prima*: «*La luz brillante del sol nos invita a ofrecer a Dios fervientes plegarias*»

TERCIA: A *Tercia*, el fuego solar que asciende es el del Espíritu divino.

SEXTA: Llegado al cénit, abraza al mundo; es la hora de *Sexta*: «*El sol, ahora en todo su esplendor, llena la tierra con la más viva luz... oh Jesús, que eres el sol de Justicia y el auténtico sol del mundo, haz que el fuego de Tu Amor, creciendo cada vez más en nosotros, se eleve hasta la perfección de la caridad*». Aquí se detiene la fase ascendente del día.

NONA: Entonces el astro, inicia su descenso. Así llega *Nona*: «*El sol en su declinar anuncia la noche próxima... Así es como nuestra vida se acerca a su final*».

VÍSPERAS: Llegamos al oficio del atardecer tras la puesta de sol, habitualmente sobre las 18:00 «Dios mío, ven en mi auxilio. Señor, date prisa en socorrerme. »⁴²⁹.

COMPLETAS: y finalmente, con la noche ya caída, las *Completas* expresan la nostalgia de la luz: «*Cuando la luz del sol es ya poniente, gracias, Señor, es nuestra melodía, recibe como ofrenda, amablemente, nuestro dolor, trabajo y alegría*»⁴³⁰. En tiempo de Cuaresma: «*Oh Jesús, esplendor del Padre y auténtico sol de Justicia, Tú que saliendo de la luz inaccesible vienes a disipar las tinieblas de nuestros espíritus, ahora que el sol nos hurta su claridad para dar paso a las tinieblas, danos un reposo tranquilo durante la noche*».

“*Pero el cristiano conserva la esperanza en el corazón mismo de la noche y las sombras, pues sabe que el sol, que ha descendido al oscuro Hades, renacerá por la mañana, y la hora de Completas se termina cada día del año con el cántico de Simeón, que sustituye por así decirlo, al de Zacarías en los Laudes matutinos, y contiene la promesa de la vuelta del Cristo-Sol*”⁴³¹: «*Ahora Señor, ya puedes dejar ir a Tu siervo en paz...porque han visto mis ojos al Salvador que nos das...para ser la luz que iluminará a las naciones y la gloria de Tu pueblo, Israel.*»⁴³² Con todo esto podemos observar la fisonomía general del ciclo litúrgico de acuerdo con el ciclo solar, y como se articulan en armoniosa consonancia tiempo y espacio litúrgicos en el templo cristiano.

⁴²⁹ *Invocación inicial de Vísperas*, Ibíd., p. 18.

⁴³⁰ *Himno de Completas*, Ibíd., p. 363

⁴³¹ Op. Cit., HANI, Jean, p. 127.

⁴³² Lc. 2, 29-32, *Cántico de Simeón* rezado en Laudes.

II.3 LA CATEDRAL: VISIÓN ARQUITECTÓNICA, LITÚRGICA Y SIMBÓLICA

Analicemos ahora la catedral, en lo concerniente a sus partes y sus símbolos. La catedral, tal como hoy se nos presenta a nuestros ojos, nos ofrece no pocas dificultades hermenéuticas, ya que su sentido y simbolismo permanece muchas veces velado a nuestro conocimiento. Sus inagotables posibilidades de interpretación y la extraordinaria riqueza que se podía extraer de cada una de sus partes hoy se ha oscurecido, condenándola a una apreciación meramente formal y exterior de sus superficies estéticas. Por tanto *“no nos detengamos ante las apariencias, no nos dejemos seducir por las formas externas del arte sagrado, utilicemos por el contrario el sentido «esotérico», puesto que es el único instrumento de reflexión sobre el universo y sobre uno mismo que une, en armonioso maridaje, la razón y la intuición”*⁴³³, sino que sumerjámonos en un estrecho contacto con el cuerpo vivo y rebosante de savia que es la Tradición. Definir la naturaleza de la Tradición tiene un triple objetivo:

1. En primer lugar el estudio del *arte tradicional* o del *símbolo tradicional* nos permite percibir y apreciar la realidad fundamental de la Edad Media, salvando la inexorable distancia que pone el academicismo clasificador y aséptico.

⁴³³ JACQ, Christian y BRUNIER, Francois. *El Mensaje de los Constructores de Catedrales*. Barcelona, Plaza & Janés, 1976, p. 44. En el ámbito académico el término «esotérico» siempre ha despertado no poca suspicacia y recelo, al igual que el vocablo «tradición». Afirman estos autores que *“La tradición no es un folklore pasado de moda, un revoltijo más o menos estúpido de modos arcaicos ni un divertido conjunto de costumbres curiosas que nos sumergiría de nuevo en los estados primitivos de la Historia por una inclinación al exotismo”* en *ibíd.*, p. 38. Tampoco se trata de una búsqueda abstracta ni de una discusión semántica o lingüística. *“El erudito describe con sequedad las esculturas y establece fechas con el corazón inmovible, si el alma de su tradición no se ha despertado en él. El hombre «tradicional», aquel que ha elegido como valor primordial la búsqueda de su parcela de luz, progresa gracias a una sensibilidad en extremo viva que le permite no disociar la forma de una obra de arte de la idea en ella contenida. El alma de la Tradición es una llamada a nuestra vocación espiritual”* en *ibíd.*, p. 40. Para encontrar esta inestimable sabiduría tradicional es menester el esoterismo, principio y vía. Dentro del orden de la razón siempre es posible agotar una cuestión. Determinada formulación desemboca forzosamente en un resultado lógico. *“No ocurre lo mismo en el orden intuitivo; las leyes del mundo sagrado, aun cuando siempre sean semejantes a sí mismas, adquieren el rostro del hombre que las descubre de nuevo, después de tantos otros. En cierto modo, vivir en esoterismo significa identificarnos con lo que estudiamos sin perder nuestra originalidad. [...] Evidentemente, no se trata de reducir al hombre a una escultura antigua, sino de elevarlo al significado sagrado contenida en ella.”* en *ibíd.*, pp. 43-44. Nicolás de Lyre, (1270-1349) poeta francés, resume así las enseñanzas de la Edad Media: *“La letra enseña los hechos. La alegoría lo que hay que creer. La moral lo que hay que hacer. La anagogía hacia lo que hay que orientarse”* en *ibíd.*, p. 45.

2. Comprender de un modo óptimo los fundamentos y los principios de las civilizaciones previas al surgimiento de la Modernidad, que fueron oscureciendo de modo paulatino pero acelerado sus modos de operación y de vinculación espiritual a partir del avance del racionalismo desde el Renacimiento.
3. Descubrir, de este modo, un nuevo aspecto olvidado del hombre, que lo presentaba como un hombre no de un vasto horizonte -como el hombre moderno-, pero sí que cultivado en una visión y pensamiento de mucha mayor altura y profundidad.

Asimilar estos objetivos nos permitirá acceder y establecer nexos con estos elementos e imágenes que atestaban la catedral, permitiendo transparentar sus significados más precisos y preciosos a través del extraordinario y vasto campo de la comunicación que surge a través de la imagen y por la mediación de sus símbolos, extraídos de la piedra.

Abordar el universo de los símbolos no es extraviarse en una zona fría y esclerótica; es tocar la carne de la humanidad, recoger el alma trémula de cinco mil años de historia durante los cuales se consideró al símbolo como el tesoro por excelencia. Isidoro de Sevilla, obispo español del siglo VII, fue un encarnizado trabajador que contribuyó a la formación del símbolo medieval. En su tratado de la naturaleza convierte cada fenómeno en palabra de Dios y en sus Etimologías descubre en lo más banal de nuestro lenguaje una multitud de significados olvidados. Según él, el símbolo es un signo que da acceso a un conocimiento imposible de encontrar de otra forma⁴³⁴.

Así la catedral será la expresión cierta de una época, pero también la síntesis de culminación de un proceso humano engendrado durante generaciones, hija de la paciencia del tiempo, de la lenta germinación de un impulso orgánico que había madurado durante siglos, para surgir como una impetuosa y apasionada eclosión. El apogeo de la cristiandad había llegado.

Siendo resultado simultáneo de un perfeccionamiento técnico y de la adquisición por la colectividad creadora de una conciencia cada vez más exigente, alcanzó su punto de expansión exactamente en el momento en que la savia era más abundante y más rica, del mismo modo que en aquel mismo momento aparecieron otras expresiones de la misma vitalidad, con las cuales mantuvo visible correlación, tales como la Cruzada, la Universidad, las Peregrinaciones y la Summa. Pero la catedral

⁴³⁴ *Ibíd.*, pp. 54-55.

las superó, por la pureza sublime que le dio su propósito de ser exclusivamente Opus Dei, obra de Dios, y también por todo lo que de imperecedero y de conmovedor añade la belleza a las manifestaciones del alma humana. La Catedral, más pura que la Cruzada y más emocionante que ninguna obra escrita, obtuvo ese privilegio por ser la expresión total de una Fe⁴³⁵.

Por eso debemos entender que los hombres que construyeron esas catedrales no partían de una *tabula rasa*, sino que había delante de ellos todo un pasado⁴³⁶, toda una tradición viva e ininterrumpida que el cristianismo había de rescatar y actualizar a través de su creación más original, la Catedral. Así, si entendemos por analogía la Catedral como un organismo donde el obispo es la cabeza y el cabildo su corazón, también deberemos entender que sus fieles, era su cuerpo. ¿Cómo entender sino la alegría sentida por la comunidad de participar en la construcción de su iglesia matriz? ¿Cómo entender sino la devoción de su feligresía al acudir a su templo-catedral? ¿Cómo entender sino sus enormes proporciones pensadas para albergar a todo el pueblo cristiano de sus alrededores? La imagen de la Catedral como la magnífica morada de Dios, debía dejar cautivados a esos hombres sencillos al contrastarla sobre todo con sus humildes moradas. Por eso se acudía mucho a ella.

La catedral era como una «superparroquia», la iglesia madre en la que se reunían, en los días de fiesta mayor, los fieles venidos de todas las parroquias de la ciudad; aquellos días, las gigantescas naves eran justamente lo bastante grandes para cobijar a todo el rebaño. Los esplendores de las vidrieras y de las esculturas y los de los fastos litúrgicos se ofrecían a todos, tanto pobres como ricos, liberalmente, y no había que pagar las sillas, pues éstas no existían. [...]

La catedral era, pues, verdaderamente la «casa del pueblo», y no en el sentido laico y reivindicativo que algunos han querido dar a esa expresión, sino simplemente como un lugar en donde al pueblo le gustaba reunirse. Es completamente cierto que, desde su construcción, la catedral fue utilizada como sala común, «locutorio de los burgueses», bolsa o tribunal de comercio, y para muchos otros usos; esto era obvio. Puesto que no existía una sala tan vasta y tan cómoda como ella; ¿por qué no pedírsela prestada al buen Dios? El Cristiano de la Edad Media, precisamente

⁴³⁵ ROPS, Daniel. *La Iglesia de la Catedral y de la Cruzada*. Barcelona. Luis de Caralt, 1956, pp. 427-428.

⁴³⁶ Habitualmente el hombre occidental comprende el futuro como algo hacia adelante y el pasado como algo que se dejó atrás. Lo cierto que en las sociedades tradicionales es precisamente al revés, donde el futuro está hacia atrás, mis hijos; y mi pasado adelante, mis antepasados. De este modo el hombre tradicional camina por la senda de la vida recorriendo el camino que ya hicieron sus ancestros, su pasado, y más atrás viene su linaje, su estirpe, su futuro, que recorrerá el camino que el hombre tradicional hace en este momento. De la comprensión de la existencia y de esta visión de mundo se desprenden numerosas conclusiones, entre las cuales está la solución de continuidad orgánica que se establece con el pasado y el futuro; y no de corte artificioso como se alza en esta ya agotada modernidad. Por otro lado la extraordinaria fecundidad, signo de una vitalidad profunda, cubrió Europa de un gran manto blanco que eran sus portentosas catedrales, que se levantaban como claro signo de devoción de sus habitantes, demostrando de paso, que la joven vitalidad de aquella época era símbolo de que creer en Dios era creer en el progreso.

*porque era un verdadero cristiano, no se sentía intimidado por el Señor. Se tomaba con él y con su Casa unas libertades que hoy sorprenderían. [...] por ejemplo en Chartres, aquellas buenas gentes que se tomaban un bocadillo en la iglesia o dormían en ella tendidos por el suelo, aquellos pernoctantes de que hablan los viejos textos*⁴³⁷.

Entender este concepto de la catedral como casa del pueblo es muy relevante para nuestra investigación porque nos permitirá comprender qué fue lo que ocurrió cuando la feligresía comenzó a ser relegada hasta ser completamente ignorada y tornarse ajena al culto, por la importancia creciente que se dio a sí mismo el cabildo catedralicio –y siguiendo con la metáfora-, debido a la propia hipertrofia del corazón, terminó por ahogar al cuerpo, sustrato nutricio que alimentaba dócilmente la vida espiritual de la catedral. El cabildo ubicado funcionalmente en el coro de los canónigos, rótula y puente natural entre la nave de fieles y el santuario, se comenzó a convertir en muro e impedimento de la participación litúrgica, verdadero núcleo y sentido del templo-catedral. El auge del cerramiento de los coros y el consecuente alejamiento del pueblo cristiano del misterio eucarístico será el aspecto clave de como la tradición sagrada de la divina liturgia fue pervertida al provocar la ruptura y fragmentación del necesario espacio unificado que requería el rito cristiano occidental y que tanto había demorado en afianzar la Iglesia. Sin embargo habrían de pasar algunos años antes de que la grey dejara de sentir que la catedral era también su casa, la casa del pueblo, pues ella irradiaba algo especial y a pesar de sus dimensiones colosales, había algo que la hacía estar maravillosamente cerca de su gente.

*Tenía, ciertamente, todo un aspecto sabio que no se revelaba más que a los eruditos, a los que conociendo a fondo las sagradas Escrituras y la Teología, estaban facultados para interpretar los símbolos, pero tenía también un aspecto sencillo, familiar, popular, que daba confianza a los humildes. Las mismas formas revestidas de belleza que entregaban a los sabios la enseñanza espiritual más elevada, llegaban al corazón de los sencillos hablándoles de Fe, de esperanza y de amor. Eran tanto más sensibles a este lenguaje, cuanto que muchos elementos se tomaban prestados de su propia vida, por lo que los sentían muy próximos*⁴³⁸.

Bástenos pensar en sus calendarios zodiacales acompañados de sus labores rústicas, de los elementos florales y vegetales que recorrían sus muros, columnas y pilares, de la fauna que coronaban gárgolas y despiches, todos elementos cotidianos que se mostraban en mil sitios diferentes del edificio, ya sea para recordar sus propias

⁴³⁷ Ibíd., p. 470

⁴³⁸ Ibíd., p. 471

vivencias o para estimular su imaginación, ya sea para entregar una enseñanza moral o para buscar el símbolo escondido en ellas, ya sea para encontrarse con la Belleza de frente y contemplarla, para así ser conducidos anagómicamente a Dios, supremo hacedor de todas las cosas o ya sea simplemente para divertir, porque la risa es propia del hombre, pues:

La Iglesia era lo bastante humana para que aquellas carcajadas no la escandalizasen; y como todo concluía en la catedral, le parecía lógico que las diversiones de sus hijos y sus algazaras no estuvieran ausentes de ella. ¿Se imagina la influencia que había de ejercer sobre todo el pueblo cristiano este contacto con la catedral? Un hombre o un pueblo- no se habitúa en vano a vivir rodeado de belleza; algo de ella penetra en él, y le hará luego oponerse a las vulgaridades y a las caídas. A la vez que distribuía al pueblo cristiano la enseñanza moral y religiosa, la catedral le dio así la más pertinente de las lecciones estéticas. Fue un lugar de oración incomparable, pero también como un museo en el que se hubieran reunido todas las formas del Arte⁴³⁹.

Y así todo lo que ocupaba un lugar en la catedral rebosaba de belleza. Cuántas obras artísticas debieron su vida a la catedral, al deseo colectivo de una época de poner a la belleza al servicio de Dios, convirtiendo a la liturgia en un verdadero espectáculo sagrado, donde la concurrencia era casi unánime, pues la catedral era la casa del pueblo.

Y además toda esta belleza no debemos considerarla como inmóvil y cuajada, tal como la admiramos en los museos. Todas las artes cobijadas en la catedral participaron en el conjunto viviente de sus ceremonias, y se animaron con toda aquella savia cristiana que subía de todas las partes por las mil raíces invisibles del edificio. La catedral no adquiría verdaderamente todo su sentido más que en los días de las grandes fiestas, en la pompa de aquella liturgia; cuando la boda o los funerales de un noble hacían desarrollarse allí un fasto sin igual, o mejor todavía, cuando la consagración de un Rey parecía como si se consagrara allí, por mano de la Ecclesia Mater, los místicos esponsales del Príncipe con la Nación cristiana. Es hermoso, y es también humano, que de la misma liturgia y por mediación del drama litúrgico organizado en la catedral, antes de salir al umbral de su pórtico, reapareciese aquel teatro, distracción del pueblo, exaltación colectiva de su alma. A tantos méritos decisivos, la catedral añadió así el de ser la primera organizadora y el pilar de las diversiones. Y, para concluir, la catedral pidió a la música que coronase su clima espiritual⁴⁴⁰.

Así de plena era la vida de la catedral en aquellos días en que todo un burgos entero participaba con idéntico ímpetu al que expresan sus altas bóvedas, cuando una Cristiandad entera se reconocía en ella en lo que tenía de más bello y más puro.

⁴³⁹ Ibíd., p. 471

⁴⁴⁰ Ibíd., pp. 473-474

II. 3.1 LA PORTADA

Dada esta advertencia e invitación preliminar, veamos los elementos constitutivos del arte sagrado occidental encarnado en forma preclara en sus construcciones catedralicias. Comencemos por ver algunas consideraciones sobre las **portadas** de las catedrales góticas. Titus Burckhardt nos señala al respecto: “*Un santuario es como una puerta que se abre al más allá, al Reino de Dios. Por consiguiente, la puerta del santuario resume a su vez, y desde el mismo punto de vista simbólico, la naturaleza del santuario entero*”⁴⁴¹. Esto es lo que expresa la iconografía de las catedrales del primer gótico: una síntesis de lo que debe ser cualquier edificio sagrado. La articulación del tímpano, con sus archivoltas y dintel, el parteluz, las jambas y los derrames dejan dos espacios esenciales. La puerta y el tímpano [FIG. 154]. “*Este último es morfológicamente análogo al coro de la iglesia, cuya decoración figurativa refleja*”⁴⁴², ya que en toda arquitectura sagrada, el nicho es una forma del «Sanctasanctórum», del lugar de la presencia y manifestación divina. Por tanto, traspasar el umbral o franquear la puerta se convierte en algo más que entrar en la iglesia. Es un misterio de tránsito, del paso de un modo de ser al otro, es el traspaso desde el mundo profano, con su ritmo y dinámica interna, hacia el mundo sagrado, con sus leyes y atmósferas singulares. Por tanto traspasar el umbral de la portada se convierte en un acontecimiento profundo y solemne, que de una forma muy natural se convierte en un rito. Honorio de Autun dice al respecto: “*Se dice que la puerta cierra el paso, o bien, se ofrece abierta. La puerta, que es un obstáculo para los enemigos y que se muestra abierta a la entrada de los amigos, es Cristo, que obrando en justicia, arroja a los infieles de su casa y se ofrece abiertamente a los fieles por la fe*”⁴⁴³. Al respecto de las imágenes que se colocaban en los nichos y en otras partes de las portadas, Jean Hani nos comenta:

La sacralidad del tránsito y de la puerta adquiere todo su valor cuando se trata del templo, y por eso se colocaban en la entrada de los edificios sagrados «guardianes del umbral», estatuas de arqueros, dragones, leones o esfinges, personajes

⁴⁴¹ BURCKHARDT, Titus. *Principios y métodos del arte sagrado*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2000, p. 89. Recordemos que hay veces que un santuario se reduce a su portada como es el caso del *torii* japonés, puerta que indica la presencia de un lugar sagrado.

⁴⁴² *Ibíd.*, p. 89.

⁴⁴³ AUGUSTODUNENSIS, Honorius. *De Gemma animae*, Libro I, cap. CXXXVIII. En AA. VV.. *Arte Medieval II: Románico y Gótico*. Col. Fuentes y documentos para la historia del arte Vol. III. Barcelona: Gustavo Gili 1982, p. 27.

semidivinos, o aun divinos, como el Jano de los romanos, dios de la puerta –janua- y del primer mes del año, el que «abre» el año, januarius. Esos guardianes del umbral tenían por cometido el de recordar al que se disponía a entrar el carácter temible del paso que iba a dar penetrando en el recinto sagrado. [...] En el recinto sagrado, que separa el lugar santo del mundo profano, hay ese vacío, esa cesura que tiene algo de prodigioso. A través de ella se pasa de un mundo a otro⁴⁴⁴.

La importancia que se le daba a las portadas en el medioevo se comprueba en la cuidada distribución de su programa iconográfico y al fino trabajo de su ornamentación – más no simple decoración -⁴⁴⁵. Dichos motivos ornamentales, dispuesto tras un sabio plan, acentúan y manifiestan de modo explícito el simbolismo fundamental de la puerta. Ya hablamos en un epígrafe anterior acerca de la puerta como imagen de la «caverna cósmica del mundo», heredera de la caverna sagrada primordial⁴⁴⁶. Su condición de umbral entre dos mundos es evidente en todas las tradiciones.

En cuanto a la puerta, que es esencialmente un paso de un mundo a otro, su modelo cósmico es de orden temporal y cíclico más que de orden espacial. Por eso las «puertas celestes», es decir, las puertas solsticiales, son ante todo puertas en el tiempo o cesuras cíclicas, y su fijación en el espacio es secundaria. La portada de nicho combina, pues, por la naturaleza misma de sus elementos, un simbolismo cíclico o temporal con un simbolismo estático o espacial.

Estos son los elementos constantes sobre los que se basan las grandes síntesis iconográficas de las portadas medievales. Cada una de estas obras maestras del arte cristiano destaca, por una elección soberana de compositibles iconográficos, ciertos aspectos de este rico complejo de ideas, cuya unidad interna salvaguarda siempre, de acuerdo con la ley que quiere que «simbolismo añadido sea conforme al simbolismo inherente al objeto». Toda la decoración escultórica o pictórica de la portada se relaciona con el significado espiritual de la puerta, que a su vez se identifica con la función del santuario y por eso con la naturaleza del Hombre-Dios, que dijo de Sí mismo: «Yo soy la puerta; el que por Mí entrare se salvará»⁴⁴⁷.

Este símbolo cósmico queda en evidencia al comprobar en la portada que el nicho del tímpano es la bóveda de la iglesia y por tanto, la bóveda del cielo; y la puerta rectangular es la nave, que también simboliza la tierra. También la puerta es símbolo

⁴⁴⁴ HANI, Jean. *El simbolismo del templo cristiano*. Barcelona: J J. de Olañeta, 2000, p. 75.

⁴⁴⁵ Recordemos que la ornamentación está implicada en el corazón del objeto, no así la decoración, que es meramente aplicación o aderezo superficial que no atañe a la esencia de lo que recubre.

⁴⁴⁶ Recordemos también los nichos de los templos de la India hinduista y el mihrab de las mezquitas islámicas.

⁴⁴⁷ Jn. 10, 9. Op. Cit. BURCKHARDT, Titus, p. 91.

místico, pues cuando Jesús dice: «*En verdad, en verdad os digo: yo soy la puerta de las ovejas*»⁴⁴⁸, la iglesia es el cuerpo místico de Cristo, *a fortiori*, la puerta que es su síntesis.

La puerta de la iglesia se convierte efectivamente en esa puerta mística y crística mediante el rito de consagración, en el transcurso del cual el pontífice realiza una unción del santo crisma sobre cada una de las jambas, diciendo: «Que esta puerta sea bendita, consagrada... que sea una entrada de salvación y de paz; que sea una puerta de paz, por la intercesión de Aquel que se denominó a sí mismo “la Puerta”, nuestro Señor Jesucristo.»

*Siendo el templo cristiano igualmente la imagen de la Jerusalén celeste, es decir, del mundo renovado y transfigurado, del paraíso recobrado, por el Cristo-Puerta es donde se penetra en él. Toda la ornamentación de los pórticos desarrolla estos dos simbolismos, cósmico y místico, que se apoyan y se complementan mutuamente*⁴⁴⁹.

El tímpano de la portada central de la fachada occidental de las catedrales tanto del románico, del gótico primitivo y en menor medida del alto gótico están generalmente ocupado por un Cristo Pantocrátor –imagen del Cristo glorioso y Señor del Universo-, rodeado de los tetramorfos y escenas del Juicio Final. En el tímpano aparecen los doce apóstoles y, a veces, en el borde superior del tímpano es ocupado por los veinticuatro ancianos del Apocalipsis y coros angélicos [FIG. 155]. Flanquean las portadas de las naves laterales con programas iconográficos relativos a la Ascensión y a la muerte y coronación de la virgen María, coronados con el episodio de las vírgenes necias y las vírgenes prudentes, alegorías de las siete artes liberales, y también con los signos del zodiaco alternados con las labores rústicas, que se ubican en las archivoltas en el friso vegetal, en las jambas de las puertas o en el zócalo como el caso de la catedral de Amiens [FIG. 156]. Al respecto Jean Hani escribe:

*La representación del Zodíaco reviste una importancia especial. Él materializa el ciclo celeste, el movimiento del cielo, es decir, la actividad del Verbo en el mundo. Mientras el Verbo Eterno, segunda Persona de la Trinidad, que es el Señor mismo, reina, inmóvil, en el centro de todo y sostiene el Libro de la Ley o Revelación sobrenatural, el Verbo cósmico, creador, siempre en actividad, obras una Revelación natural, que no es otra que el propio mundo. El mundo es una revelación cíclica de Dios en el tiempo y en el espacio. El cielo representa el movimiento de la vida, movimiento circular alrededor del Sol divino, como los planetas y los signos alrededor del sol visible.*⁴⁵⁰

⁴⁴⁸ Jn., 10, 7-8.

⁴⁴⁹ Op. Cit., HANI, Jean, pp. 76-77.

⁴⁵⁰ Ibíd., p. 77.

Este programa esencial revela su nexo con el simbolismo evidente de ser la puerta principal del templo, siendo la síntesis terrestre de las puertas celestes, es decir, imagen cósmica de la Puerta del Cielo. Este análisis se ve reforzado por las lúcidas acotaciones de Hani al respecto:

El círculo del Zodíaco se divide en cuatro partes, siguiendo los ejes que pasan por los equinoccios y los solsticios. Estos últimos sirven para determinar las estaciones. Ahora bien, equinoccios y solsticios han recibido el nombre de «puertas celestes» porque son lugares de paso de una estación a otra, es decir, de una «determinación» del tiempo a otra. Los dos solsticios constituyen, de algún modo, los dos polos del ciclo anual, luego del mundo temporal en relación con el espacio, por otra parte, puesto que existe una correspondencia entre los cuatro momentos del año y las cuatro direcciones cardinales: el norte corresponde al solsticio de invierno; el sur al solsticio de verano; el este, al equinoccio de primavera; y el oeste, al de otoño. Estas relaciones entre las estaciones y los puntos cardinales, entre el tiempo y el espacio, definen los dos caracteres esenciales del mundo y de la existencia corporal.⁴⁵¹

Las tres portadas con las nueve puertas -características de las catedrales-, más las grandes aberturas del ábside conforman las doce puertas de la Jerusalén celeste, pero también corresponde cada una a un signo zodiacal y las portadas centrales a cada uno de los equinoccios, ya que así se trazaban en su origen. A su vez, los doce signos se corresponden con las doce tribus de Israel y con los doce apóstoles, pues estos doce son los que rodean al Señor como los signos del zodíaco rodean al sol. De este modo Cristo se manifiesta entonces como el Cronocrátor, el Señor del Tiempo, Cristo-Sol, Rey del mundo, expresado sintéticamente mediante el simbolismo de la Puerta. Y dado este simbolismo, es que la puerta se convierte en un lugar sagrado. “Como el santuario, centrado en el Ara y la Cruz, el pórtico, con su tímpano celeste centrado en el Cristo en majestad, es el lugar de una teofanía, de una manifestación del Señor en su Gloria”⁴⁵². Es clave comprender que esto es lo que nos permite revelar una mística de la puerta o una portada mística si se quiere. Al traspasar el umbral del pórtico, el fiel hace consciente que hace un franqueo de este mundo a la Eternidad, activando así, un gesto sagrado.

El pórtico (el románico, sobre todo), que es una representación en piedra de esa visión del cielo abierto, de esa «puerta abierta en el cielo» percibida por san Juan (Apoc. 4,1), constituye, a nuestro parecer, la expresión plástica más sorprendente de lo que es el espíritu mismo del cristianismo, el sentido escatológico, la espera de

⁴⁵¹ Ibíd., p. 77.

⁴⁵² Ibíd., p. 82.

la Parusía, la Vuelta del Señor. Una tensión espiritual del Cuerpo de la Iglesia y, en el fiel, un intento de actualizar en sí mismo ese instante que será la «plenitud de los tiempos» y el «día del Señor». Esta aparición prodigiosa, hecha piedra, se apodera del fiel a su entrada en el templo y le ofrece, resumido, todo el espíritu del mundo: algo que expresa y espera al mismo tiempo a «Aquel que era, que es y que vendrá», invitación a «velar y orar», pues «... no sabéis ni el día ni la hora (en que vendrá el Hijo del Hombre)» (Mt. 25,13)⁴⁵³.

Como conclusión sobre el simbolismo de las portadas de las fachadas occidental, norte y sur, podemos distinguir las tres dimensiones que incluye la iconografía de la portada de la catedral gótica en sus inicios y en plenitud en los templos románicos.

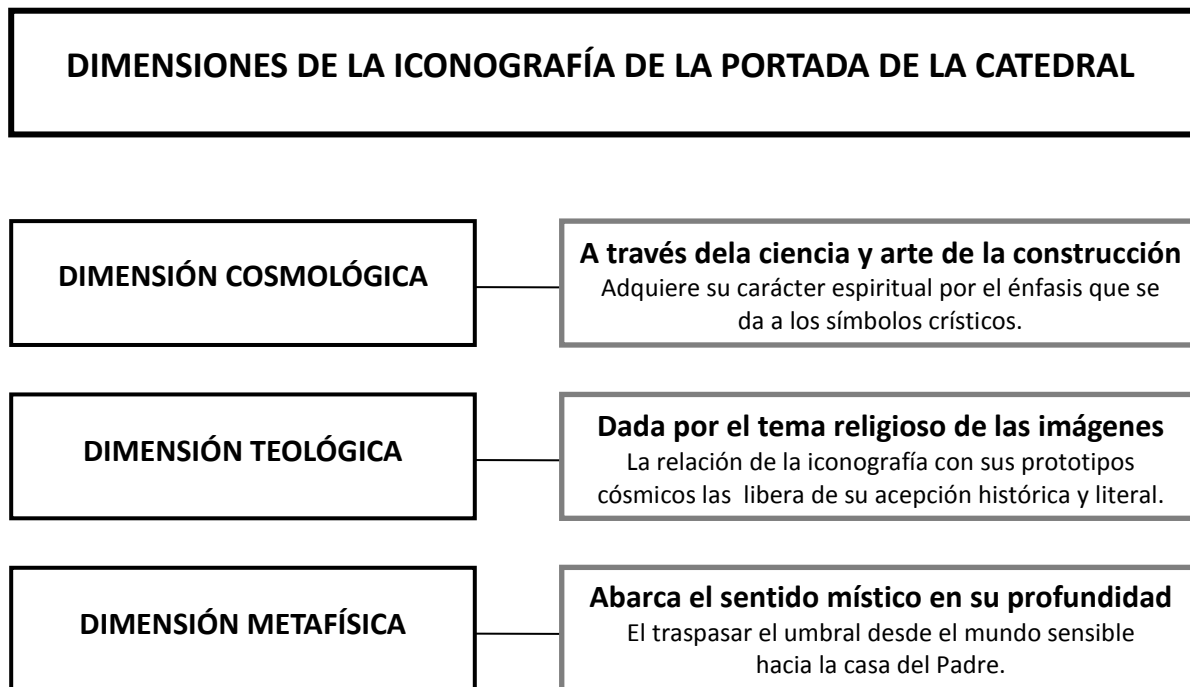
1. Una primera dimensión cosmológica dada –como dijimos– por el arte de la construcción, en el que quedan definida por la geometría orientada al cosmos, hacia sus puertas equinocciales y solsticiales, y como el tiempo iba compareciendo en estas portadas, adquiriendo toda su irradiación espiritual en el énfasis que se da a los símbolos crísticos como la imagen del Cronocrátor.
2. Una segunda dimensión de corte teológico, que quedaba procurado por la resolución de su programa iconográfico y su mensaje simbólico inherente, cuales son las escenas escatológicas del Final de los Tiempos y de la Parusía. De este modo *“la coincidencia de la iconografía religiosa con unos prototipos cósmicos libera de su acepción histórica y literal al contenido de las imágenes”*⁴⁵⁴, así el simbolismo de la imagen deviene eterna.
3. Una tercera dimensión de tipo metafísica, que concibe y confiere una comprensión mística en cuanto al sentido de traspasar el umbral desde el mundo sensible hacia lo inteligible o suprahumano, morada de la Divinidad, el retorno hacia la casa del Padre, como lo sugiere la bella oración de Guillermo de Saint-Thierry: *«Oh tú que dijiste: “Yo soy la Puerta”, muéstranos la morada cuya Puerta eres y dinos en qué momento y a quiénes la abres. La casa cuya puerta eres es el Cielo en que habita tu Padre»*⁴⁵⁵, situando el simbolismo de la puerta en la verdad metafísica y universal.

⁴⁵³ Ibid., p. 82.

⁴⁵⁴ Op. Cit., BURCKHARDT, Titus, p. 114.

⁴⁵⁵ Op. Cit. HANI, Jean., p. 83.

Por tanto al franquearla se realiza un triple gesto simbólico de gran espesor, en la que se consigue presencia, rompiendo el ritmo de lo cotidiano y preparando e invitando al fiel a un cambio profundo, para una conversión eficaz y verdadera. Un esquema de esto quedaría del siguiente modo:



CUADRO 22. Esquema de las dimensiones iconográficas de las portadas.

Fuente: Elaboración propia en base a BURCKHARDT, Titus. *Principios y métodos del arte sagrado*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2000, pp. 89-114.

A ese triple gesto simbólico de traspasar la iconografía de la portada de la catedral, se unía el triple rito del umbral, que hacía que el creyente tomara conciencia de lo que estaba aconteciendo, traspasaba el velo o umbral que separaba el mundo profano del sagrado realizando un triple rito: mojar los dedos con el agua bendita, signarse con la señal de la cruz y realizar una genuflexión ante el sagrario⁴⁵⁶. Así el cristiano entendía la vida como una peregrinación hacia Dios y la esencia del templo alcanzaba una expresión conmovedora.

⁴⁵⁶ Cfr. KAPELLARI, Egon. *Signos Sagrados*. Herder: Barcelona, 1990, p. 20.

II. 3.2 LA TORRE-CAMPANARIO

Veamos ahora el simbolismo asociado a la **torre-campanario** de la catedral. Torres, campanarios y agujas acaso constituyen la característica más distintiva de toda arquitectura eclesiástica en el occidente cristiano. Este elemento aparece en forma progresiva a través de los años, cobrando decisiva importancia, recién en la gran arquitectura gótica y románica. Su origen es poco conocido, pues no albergaban campanas en un comienzo. Pudieron ser hitos significativos que desde la distancia orientaban visualmente al peregrino y al fiel para las celebraciones litúrgicas. Función que sería incrementada auditivamente con el suministro de campanas, que enviaba sonidos armónicos por la campiña gracias al tañido de sus bronce, producían un efecto espiritualmente purificador, tanto del aire como del espacio. *“Con el tiempo se desarrollaron según un gran número de tipos y expresiones, siendo visibles a mucha distancia y casi pareciendo tocar el cielo. Conforme a la creencia bíblica, las alturas representan simbólicamente la morada de Dios en los Cielos, e incluso la palabra «torre» ha sido a veces empleada como nombre simbólico de Dios mismo”*⁴⁵⁷. Lo interesante es que hoy en día, las torres-campanarios permiten reconocer desde la distancia la tipología de edificios de carácter eclesiástico, a modo de anclaje visual, siendo tal vez, su elemento más distintivo. Por otro lado, dado que las torres de las iglesias eran onerosas de construir y al no implicar interferencias para la práctica del culto, a veces era habitual que se pospusieran o que se dejaran incompletas, con la esperanza de concluir las en un futuro próximo. Podemos leer también que la jerarquía de las iglesias también podía leerse a partir del número de torres que esta presentaba [FIG. 157].

Según Jean Hani, simbólicamente las torres expresan una imagen de María y de la Iglesia, al ser llamada comúnmente «Torre de David» según el uso litúrgico basado en el Cantar de los Cantares (4,4). También Hani atribuye un simbolismo moralizador de la campana que determina a su vez al del campanario: *“una y otro fueron asimilados a los predicadores y a los prebostes, que advertían e instruían a los hombres. Los desarrollos, a menudo enojosos, de un simbolismo arbitrariamente llevado lejos hasta en sus más mínimos detalles de aplicación en un Honorio de Autun o un Durand de Mende, sólo*

⁴⁵⁷ McNAMARA, Denis R. *How to Read Churches*. New York: Ivy Press Limited, 2011, p. 194.

interesan al historiador de las ideas”. Entre estas tenemos de Honorio de Autun que se refieren a las campanas, que “*representan a los predicadores que convocan al pueblo en la iglesia. El sonido de aquéllas es la predicación de éstos. La sonoridad de las campanas se extiende por toda la tierra y las palabras de aquellos (llegan) hasta el fin del orbe (...)*”⁴⁵⁸. Otro texto de Honorio se refiere a las torres de las iglesias:

*Las torres, en las que, balanceándose, suenan las campanas, son las dos Leyes, por medio de las cuales los predicadores anuncian el reino de Dios, como suspendidos desde las alturas celestiales sobre las cosas terrenas. El badajo de hierro, capaz de dominar todas las cosas, es la lengua de aquellos, que supera todas las adversidades, la atadura que lo liga es la moderación que atempera su lengua. La cuerda con las que se tocan las campanas es la Sagrada Escritura, compuesta de múltiples sentencias que los predicadores manejan cuando predicán (...)*⁴⁵⁹.

Como vemos en los esquemas simbólicos de las citas de Honorio de Autun -y otro tanto ocurre en los escritos de Durand de Mende en su *Rational des offices divins*-; apelan a muchos simbolismos intencionales, es decir, que están colocados con alguna intención o finalidad, pero que por lo mismo, hablan de forma pobre al alma, no pudiendo el fiel asimilarlas y saborearlas en profundidad, pues no se sitúan en un marco semántico más amplio de simbolismo esencial que les esclarecería y les estimularía el espíritu. Pero es necesario precisar que ambos simbolismos conviven en sus obras, y debemos ser cautos para distinguir los simbolismos que son secundarios y superficiales -y por tanto más cercanos de la alegoría-, de los símbolos verdaderos que están anclados en la tradición viva e ininterrumpida, pues su sentido es orgánico e íntimo con su soporte material. Insistimos en que el *Rational* de Mende y el *Gemma animae* de Autun son las síntesis más brillantes y completas de toda la simbología litúrgica de la Edad Media, por tanto no desacreditamos estas obras, sino que llamamos a discernir entre el simbolismo mediocre y opaco, de aquel más elevado y transparente.

Hecha la precisión, veamos el significado que tendría la torre-campanario. Dado que al comienzo -como dijimos-, no tuvo la función de albergar campanas, partamos por desdeñar las tesis que sostienen su neta función utilitaria o un rol netamente decorativo. “*Esta «explicación», propuesta tan a menudo, a propósito de partes o figuras de nuestros antiguos monumentos religiosos, y que aparece como el último refugio de la ignorancia*

⁴⁵⁸ Op. Cit., AUGUSTODUNENSIS, Honorius. *De Gemma animae*, Libro I, cap. CXLII, p. 28.

⁴⁵⁹ *Ibíd.*, cap. CXLIII, p. 28.

que no se atreve a declararse como tal, resulta inadmisibile para quienquiera que tenga una idea, siquiera somera, de la concepción verdadera del arte sagrado tradicional, en el que la fantasía pura y la «gratuidad» no tienen lugar alguno»⁴⁶⁰. Afirmar lo contrario sería caer en la noción contemporánea del arte, concepción que nada tiene que ver con aquella época.

El significado de la torre-campanario se vincula orgánicamente a la concepción general del simbolismo cósmico del templo cristiano -y que ya nos referimos en parte en este mismo capítulo-. Su especificidad radica en el impulso ascensional que conlleva, símbolo de lo alto, reverberación de la montaña sagrada; estableciendo una solución de continuidad con la arquitectura sagrada y símbolo del poder religioso de las culturas antiguas, ya sean pirámides egipcias, zigurats mesopotámicos, templos escalonados mesoamericanos, o los templos-montaña hindúes.

Una segunda idea que nos parece verosímil para las catedrales francesas, habitualmente flanqueadas por dos torres en la fachada occidental, una torre septentrional y otra meridional⁴⁶¹ [FIG. 158], sugiriendo un simbolismo patentemente solar que se entroncaría con toda la tradición viva e ininterrumpida de «columnas solares» que se inician con los menhires de la época megalítica. Esto estaría dado por el emplazamiento general del templo en torno al eje equinoccial oriente-poniente situando a cada torre al sur y al norte de este eje respectivamente, de modo análogo a los obeliscos y pilonos de los templos egipcios [FIG. 159 y 160]. Esta similitud es extraordinaria⁴⁶². A eso podemos añadir que al colocar un dintel sobre ambas columnas, se formó el arco romano, a modo de puerta solar, así también *“la puerta de la iglesia, con su simbolismo análogo, se integró en el conjunto grandioso de esas torres entre las que el sol naciente sube al cielo, después de haber bañado el ábside con su luz”⁴⁶³.*

Con respecto a las campanas, su tañido acompañaba no sólo el inicio de cada oficio de la liturgia de las horas y de la eucaristía diariamente, sino que conducía toda la vida de los fieles, ya sea para las campanas del bautizo, de los desposorios y de los oficios

⁴⁶⁰ Op. Cit. HANI, Jean, p. 64.

⁴⁶¹ Cabe decir que las catedrales españolas repiten, en general este esquema, las alemanas prefieren la torre central sobre el pórtico de la nave central, muchas veces, las italianas desarrollan el esquema de torre exenta y las inglesas dan énfasis a la torre del crucero.

⁴⁶² Hay un interesante intento de ligar en una solución de continuidad la tradición constructiva egipcia con los constructores de catedrales en el libro de JACQ, Christian y BRUNIER, Francois. **El Mensaje de los Constructores de Catedrales** en su Capítulo V: *De las Pirámides a las Catedrales*, pp. 89-134.

⁴⁶³ Op. Cit. HANI, Jean, p. 65.

fúnebres constituyéndose en la voz amplificada de los sentimientos vivos de tal comunidad. Pero era el ritual de bendición de tales campanas lo que le confería su carácter sagrado, pues era un verdadero paralelo entre la aceptación de un catecúmeno en la comunidad y la entronización de la campana en la torre, asimilándola al neófito. Por otro lado el sonido producido por este instrumento de bronce, servía para indicar la presencia del acontecimiento sagrado por la comarca. Hani indica además que este sonido *“no se limita a señalar la presencia de lo sagrado; él lo crea y, por ello mismo, desempeña un papel capital como «exorcismo» contra las influencias demoníacas”*⁴⁶⁴. Por lo tanto la función simbólica del tañido era de primerísima importancia a fin de demarcar en el tiempo la sacralidad del templo y sus alrededores, además *“el estudio del ritual que se celebra para la bendición de las campanas nos revela una concepción análoga del papel del bronce sagrado, que debe, por un lado, atraer las bendiciones de Dios, y por otro, repeler los asaltos demoníacos fuera del templo y de las moradas; y alejar, en particular, tempestades y tormentas”*. Por tanto podemos aventurar una poderosa analogía de la función simbólica de protección del templo, asimilando la magia homeopática protectora de las gárgolas con respecto al espacio, con el efecto apotropaico de las campanas con respecto al tiempo. *“La idea es la de que la campana transmite por las ondas sonoras la fórmula, que llena, purifica y sacraliza el aire y el espacio por la virtud del texto sagrado”*⁴⁶⁵.

Una última consideración sobre la torre-campanario tiene que ver con una costumbre iniciada en el s. X de colocar como remate del campanario la figura de un gallo, que se asociaba a la idea de la traición de san Pedro. Pero también el gallo era reconocido esencialmente como un «animal solar» dada su vocación de anunciar el momento del rompimiento del alba, por tanto cada mañana, con el renacer del día, tras la muerte de la noche, que extendía sobre la tierra la sombra y el silencio, se elevaba el gallo como símbolo de la resurrección y triunfo de la vida⁴⁶⁶. Con respecto a esto, Honorio Augustodunensis nos señala que *“el campanario elevado hacia lo alto es una oración*

⁴⁶⁴ Ibid., p. 66. Hani además indica que los instrumentos de bronce en otras culturas, tal como nuestras campanas, tiene una virtud purificadora y apotropaica, estos es de exorcizar algún mal. El efecto apotropaico es un mecanismo de defensa que poseen ciertas tribus y que atribuyen a determinados actos, rituales, objetos o frases formularias, consistiendo en alejar el mal o proteger de él o de los malos espíritus o de una acción mágica maligna. Viene del griego *apotrepein* ('alejarse'), y psicológicamente tiene que ver con la represión de lo malo. Probablemente las gárgolas de una catedral tengan también esta función.

⁴⁶⁵ Ibid., p. 67.

⁴⁶⁶ Cfr. CHARBONNEAU-LASSAY, Louis. *El bestiario de Cristo*. Barcelona: José J. de Olañeta, 1997, pp. 628-639.

*excelsa que habla de temas celestiales. No sin razón está el gallo colocado encima del campanario. El gallo despierta a los que duermen y de igual modo, el sacerdote, gallo de Dios, tiene por misión despertar a los durmientes por las mañanas con la campana*⁴⁶⁷. Por estos atributos Jesús era considerado por san Ambrosio como el *gallus mysticus*, vencedor de las tinieblas y del infierno, restaura el día y la luz.

*Es posible que los romanos se sirviesen de la imagen del gallo como motivo de veleta; pero los obispos antiguos, cuando colocaban el gallo emblemático en la cúspide de sus catedrales, naturalmente tuvieron que darle allí un significado plenamente conforme con el simbolismo que desde los primeros tiempos cristianos le dio la Iglesia, y sobre todo su doble carácter de protector vigilante y de defensor valeroso de sus hijos, por lo que esta ave, en ese lugar, representa a Cristo, que, situado en lo más alto de la iglesia militante de la tierra, vela por ella y, para defenderla, siempre hace frente a las borrascas de las tormentas, vengan de donde vengan; esa es la protección prometida al apóstol Pedro, en los campos de Cesarea, contra las amenazas de las fuerzas del mal, contra el poder de las «Puertas del infierno».*⁴⁶⁸

Del mismo modo las Constituciones Apostólicas del s. IV, invitan en la oración cotidiana a los cristianos a rezar al canto del gallo: *“Orad por la mañana, a la hora de tercia, a la de sexta, a la de nona, al anochecer y al canto del gallo. Por la mañana dad gracias, porque el Señor os ha iluminado, expulsando la noche y haciendo nacer el día. (...) Al canto del gallo, porque esta hora anuncia que ha llegado el día para llevar a cumplimiento las obras de la luz”*⁴⁶⁹. Así, toda la mística del gallo, colocado en lo alto del campanario y simbolizando el estado de vigilia del alma que espera la venida del Espíritu, sol espiritual, se perpetuó durante toda la época medieval. Hani afirma así, que el gallo es el *“ave solar, posada en la torre solar como sobre una torre de guardia, atalaya la salida del astro del día; y cuando éste aparece, su voz, secundando las de las campanas del alba, exorciza los demonios de la noche y anuncia la eterna resurrección del Sol de Justicia”*⁴⁷⁰. Concluyendo este punto, tenemos que estos elementos: el ave solar que anuncia la llegada del sol matutino, y la orientación del templo por su eje equinoccial, flanqueada por las torres de la fachada occidental, a modo de columnas solares; identifican claramente a la torre-campanario como un símbolo solar.

⁴⁶⁷ *Op. Cit.* DE AUTUN, Honorio., cap. CXLIV, p. 28.

⁴⁶⁸ *Op. Cit.* CHARBONNEAU-LASSAY, Louis., pp. 636-637

⁴⁶⁹ ANÓNIMO. *Las Constituciones Apostólicas*. (s. IV) Cuadernos Phase nº 181. Barcelona. Centre de Pastoral Litúrgica, 2008, pp. 281-282.

⁴⁷⁰ *Op. Cit.*, HANI, Jean, p. 68.

II. 3.3 EL NÁRTEX

Otro elemento interesante que aparece en cada iglesia románica y gótica -y que hoy ha desaparecido-, al menos como elemento funcional dentro del templo cristiano, es el denominado **nártex**. Este espacio que tomaba la forma de una galería o pórtico interior y que se situaba a la entrada de la iglesia. Su origen se remontaba a los primeros tiempos cristianos, tomada del modelo de la basílica paleocristiana, y estaba destinado a albergar a los catecúmenos, que no podían entrar en la iglesia con los bautizados. Este elemento será suprimido de las nuevas iglesias, según las prescripciones litúrgicas tridentinas en el siglo XVI, que albergarán la noción de un espacio unánime, dada la centralización y unidad del culto que -se pensó-, era necesaria para hacer frente las disquisiciones con el movimiento reformista.

El origen de este espacio era el de la sala anexa al comedor en las primitivas *domus ecclesiae*, que en que los neófitos o catecúmenos (es decir, «enseñado» o «discípulo») oían las enseñanzas de Jesús, pero no participaban de la cena. Esto se actualizó en un comienzo en las basílicas paleocristianas, en que los catecúmenos asistían a la primera parte de la misa, es decir, a la liturgia de la Palabra, que finalizaba con el rezo del Credo, para luego hacer abandono de las naves o tribunas, para situarse en el nártex, desde donde podían ver la liturgia eucarística, pero sin participar de la cena-memorial.

Sin embargo, este espacio presenta un particular interés. Espacialmente articula un umbral entre el exterior y el interior, es -por decirlo así-, un espacio en tránsito, un mediador entre lo profano y lo sagrado, un elemento de inicio en la secuencia de la peregrinación interior del templo. Se concibe como un arranque de ese “*salir al encuentro de Cristo que retorna desde el oriente*” visto antes. Desde ese punto, el catecúmeno presencia el rito pero no participa en éste, ya que aún no es pleno miembro de la iglesia en propiedad. Esto plantea algo sumamente interesante, que es el hecho de que desde su origen, el cristianismo no es una religión heredada, como podrían ser el judaísmo o el islam, sino que uno debe manifestar libremente su adhesión a seguir la fe de Cristo e iniciar un proceso de auténtica conversión- el camino catecumenal-, que concluye e inicia en el Bautismo, sacramento que posibilita la muerte óptica del hombre viejo, para renacer

como el hombre nuevo, que sigue a Cristo libremente y maduro en la fe. Dado este elemento de madurez y de libertad para escoger seguir a Cristo., con todas sus implicancias, es lo que convertía -a nuestro parecer-, al cristianismo en un auténtico camino de iniciación. No obstante, pese a que la estructura y el itinerario del rito bautismal del *Ordo XI*, es propio del bautismo de adultos, ya en esta época se había hecho habitual el bautismo en la edad infantil, incluso en la primera infancia, y no cuando existía una conciencia de lo que se hacía y exigía una preparación previa del catecúmeno⁴⁷¹. Volveremos a este punto en seguida. Con todo esto lo que se está definiendo –desde el exterior al interior-, es un eje procesional hasta el centro mismo del templo, que es el santuario.

El recinto del templo delimita y separa claramente de la esfera profana circundante un ámbito sagrado reservado para la Divinidad. Terribilis est locus iste... Del vestíbulo al santuario, el fiel recorre la «vía de la salvación» que la iglesia reproduce de alguna forma en su traza: el pórtico con el nártex facilita la transición entre ambas esferas, la nave en la que resuena la Palabra de Dios que nos guía - «Yo soy el camino, la Verdad y la Vida»- es también el lugar de la adoración; por último, el santuario, centrado en el altar, como de hecho todo el edificio, el santuario, decimos, infranqueable, separado de nuevo por la cancela, es el lugar de la Divina Presencia⁴⁷².

Siendo así en este esquema procesional, el *nártex*, simbólicamente se constituía en un símbolo acuático y de iniciación, pues así como el bautismo por inmersión marcaba el momento fundante de integración en la comunidad cristiana del neófito, así este espacio articulaba la secuencia entre el mundo exterior –profano- y el mundo interior –sagrado-, y albergaba a aquel que estaba en camino de conversión. Es decir, hay un correlato espacial al acontecimiento litúrgico, que será reforzado por la inclusión de la pila bautismal, pues en el momento preciso y previo a penetrar en el ámbito y atmósfera sagrada propia del templo, el neófito ha de pasar por la inmersión o baño ritual que da el bautismo, siendo invitado de ahora en adelante, cada vez que penetre en el templo este congregante, a santiguarse y lustrarse con el agua bendita de la pila reactualizando el rito sacramental y purificándose interiormente.

⁴⁷¹ Cfr. ANÓNIMO. *El Bautismo en la Roma Medieval (Ordo Romanus XI)* (s. VIII). Cuadernos Phase nº 65. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1995, p. 3.

⁴⁷² *Op. Cit.* HANI, Jean, p. 69.

II. 3.4 LA PILA DE AGUA BAUTISMAL

En estrecha relación con la secuencia portada-nártex, ahora se sumaba la **pila de agua bautismal**, heredera de los antiguos **baptisterios**. Si bien observamos persistencias de estos últimos de modo exento, ubicado frente al templo, según la antigua tradición paleocristiana romana, que emblemáticamente se puede observar en los baptisterios de las catedrales de Pisa y de Florencia, lo cierto es que sufrieron un cambio significativos en la mayoría de las iglesias de la cristiandad occidental, entrando al interior del templo, inmediatamente seguido del nártex y convirtiéndose en la fuente bautismal. *“No se puede hablar de la pila de agua bendita sin asociarla con el baptisterio, pues de éste es del que ella obtiene toda su dignidad. La ablución bautismal es la única verdadera, y la pequeña ablución que hacemos al entrar en la iglesia no tiene otro valor que el de recordar y reactualizar, de algún modo, nuestro bautismo”*⁴⁷³.

Antes de pasar a ver su simbolismo, quisiéramos explicar algo del rito del bautismo en el periodo que comprende nuestro estudio, pues operan cambios importantes a nivel litúrgico, que creemos es necesario hacer mención. Según vimos, la liturgia del bautismo estaba dada por el *Ordo Romanus XI* del siglo VII o VI, que al parecer, indicaba la participación de los niños catecúmenos con cierta edad para discernir, y que una vez bautizados, comulgaban y quedaban confirmados. Pero sabemos que los niños bautizados eran apenas lactantes de la primera edad. Esto hoy en día se da a la manera de recepción de tres sacramentos diferentes, normalmente asociados a ciertas edades de la infancia que van desde el nacimiento hasta el paso a la adultez. Sin embargo, será hacia el s. XII y XIII que el bautismo, de ser considerado una ceremonia lleno de sentido comunitario a ser considerada desde una perspectiva individualista, como medio de salvación personal que era preciso asegurar *“cuanto antes”*⁴⁷⁴. Por tanto, una lectura atenta de este documento, ya deja entrever que el desplazamiento y elevado número de escrutinios que se hace pareciese querer compensar con la multiplicación de ritos y fórmulas, la inconsciencia y pasividad de los sujetos receptores del bautismo.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁷⁴ Cfr. BASURKO, Xabier. *Historia de la Liturgia*. Col. Biblioteca Litúrgica nº 28. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2006, pp. 249-250..

El siglo VI es habitualmente aceptado como un momento de inflexión en el *bilingüismo iniciático* –bautismo tanto en adultos como en niños-, que había coexistido en siglos anteriores, que traerá dos importantes consecuencias: la generalización del bautismo de niños; y la subsecuente desaparición del catecumenado como institución preparatoria para el bautismo de adultos. Esta práctica se fue tornando en obligatoria a través del tiempo. *“En el arranque de la época de cristiandad (siglo IV-V), no existe esa preocupación de integrar el hoy, sino tan sólo de conservar el pasado. Desde esa época y hasta el presente, el bautismo de niños será la fiesta del nacimiento y de la integración a la sociedad, y conjuntamente la celebración del segundo nacimiento en Cristo y la entrada en la comunidad eclesial. La teología desarrollará más tarde la analogía entre los dos nacimientos”*⁴⁷⁵. Sin embargo, pasará algo muy curioso, que es que el cambio de la praxis iniciática no propicia un correspondiente cambio en la ejecución del rito, pues una vez desaparecido el catecumenado a nivel real, no lo hará, sin embargo, a nivel ritual; al contrario, *“conoce una hipertrofia de escrutinios y de ceremonias, realizados ahora sobre un sujeto inconsciente. Este simulacro de catecumenado, un catecumenado a nivel meramente «virtual», dará paso más tarde a un rito continuo que reunirá, en un magma ininteligible, tanto los ritos del catecumenado antiguo como del bautismo de adultos”*⁴⁷⁶.

Este cambio en el sentido del bautismo fue conducido bajo la poderosa influencia que ejerció san Agustín -sin duda motivado por las polémicas contra los pelagianos⁴⁷⁷-, que no dudó en afirmar *“por una parte la universalidad del pecado original y, por otra, la necesidad del bautismo para todos los seres humanos, incluidos los niños bajo pena de condenación eterna”*⁴⁷⁸. Este hecho generó la evolución del bautismo de ser un acontecimiento en la etapa de adultez de la vida del fiel, a realizarse durante el transcurso del primer año de vida en el s. VIII esperando que *“este orden del bautismo, descrito según se celebra el sábado santo de Pascua, se celebra del mismo modo el sábado de Pentecostés”*⁴⁷⁹; a realizarse de modo inmediato al nacimiento, cuanto antes –es decir, el *bautismo quamprimum*-, celebrándose en cualquier día y hora, en las iglesias parroquiales y en forma privada. Basurko afirma que *“este paso se dio de una forma casi insensible,*

⁴⁷⁵ *Ibíd.*, pp. 218-219

⁴⁷⁶ *Ibíd.*, p. 219.

⁴⁷⁷ **Pelagianismo:** Surgió como doctrina en el siglo V, siendo condenado por la Iglesia Católica de forma definitiva el año 417. Negaba la existencia del pecado original, falta que habría afectado sólo a Adán, por tanto la humanidad nacía libre de culpa y una de las funciones del bautismo, limpiar ese supuesto pecado, quedaba así sin sentido. Además, defendía que la gracia no tenía ningún papel en la salvación, sólo era importante obrar bien siguiendo el ejemplo de Jesús.

⁴⁷⁸ *Ibíd.*, p. 250.

⁴⁷⁹ *Op. Cit.* ANÓNIMO. *El Bautismo en la Roma Medieval (Ordo Romanus XI)*, p. 51.

durante el siglo XII; la práctica se generaliza en el siglo XIII⁴⁸⁰. Un testimonio anónimo de la Escuela de san Anselmo de Laón nos afirma que:

Está prescrito en los cánones que sólo se bautice el sábado de Pascua o de Pentecostés, excepto en caso de necesidad. Pero este precepto se refiere a los adultos. En la Iglesia primitiva se bautizaba a adultos que, si estaban enfermos, podían decirlo y entonces se les bautizaba... Pero esto no se aplica a los niños pequeños, pues ¿quién está más enfermo que el niño de pecho incapaz de decir que está enfermo? Por tanto, su bautismo no debe ser diferido, pues pueden morir por la mínima cosa⁴⁸¹.

Es un hecho que la mortalidad infantil hacía estragos, donde el infanticidio por causas de niños ahogados en la cama de sus padres fue una causa continua. No obstante, la práctica generalizada del bautismo de niños ha sido catalogada por el teólogo Urs von Balthasar como que “... esta conciencia irrefleja puede explicar en cierto modo la más grave de todas las decisiones de la historia de la Iglesia (decisión que, justamente, no ingresó de verdad en la conciencia como tal decisión): la del bautismo de los niños⁴⁸². Así podemos afirmar, que este cambio estuvo fundado en el temor o en pesimismo soteriológico de san Agustín que va a marcar durante largos siglos la historia de la Iglesia occidental, hasta que finalmente esta doctrina será suavizada por los teólogos escolásticos, imaginando un “limbo” para aquellos niños que morían antes del bautismo⁴⁸³. En cuanto al modo, debemos decir que la práctica de la inmersión bautismal es la práctica corriente en tiempos de santo Tomás de Aquino, sustituyéndose progresivamente la inmersión por la simple efusión o aspersion del agua bendita sobre el neófito⁴⁸⁴.

Haciendo esta aclaración previa, pasemos a ver el simbolismo de la pila de agua bendita asociada al baptisterio. Hani plantea lúcidamente que desde el tiempo primordial, el hombre hizo del mundo su santuario, mucho antes que comenzara su labor constructiva y de transformación del mundo. El texto de Isaías 6,3 lo confirmaba: «El cielo y la tierra están llenos de Tu Gloria», por lo tanto el hombre tuvo que someter a medida la vastedad,

⁴⁸⁰ Op. Cit., BASURKO, Xabier, p. 251.

⁴⁸¹ ANÓNIMO de la Escuela de san Anselmo de Laón, n. 359, citado en R. CABIÉ, en A.G. MARTIMORT (ed.), *La Iglesia en Oración*. Barcelona: Herder, 1987, p. 634, citado por Ibíd., p. 251.

⁴⁸² VON BALTHASAR, Hans Urs., *Gloria: una Estética Teológica*, Tomo I. Madrid: Encuentro, 1985, p. 515.

⁴⁸³ Cfr. Op. Cit. BASURKO, Xabier, p. 251-253. Esta doctrina de la existencia “límbica” será refutada, recientemente, por el papa Benedicto XVI.

⁴⁸⁴ Cfr. *STh.3*, qu.66, ad 7. “*Quamvis tutius sit baptizare per modum immersionis, quia hoc habet communior usus, potest tamen fieri baptimus per modum aspersionis, vel etiam per modum effusionis... Et hoc precipue propter necessitatem... propter debilitatem baptizandi, cui posset imminere periculum mortis ex immersione*”.

para ser aprehendido eficazmente en un acto ritual. Por tanto el hombre sintetizó el mundo a un universo conocido, familiar y característico. Ya tuvimos que oportunidad de analizar el árbol, la caverna y la montaña recientemente en un epígrafe anterior; pero también es posible incluir a las piedras y al manantial como elementos que permiten una intensificación de lo sagrado o de sus hierofanías. Todos estos elementos debían ser circunscritos y separados, así se protegían y cuidaban estos lugares, anunciando así su carácter sagrado a toda la comunidad⁴⁸⁵. El *témenos* griegos era esa plataforma que circunscribía y separaba lo sagrado, compareciendo la noción de límite –por circunscripción-, y de monumento –por enfatización-, condiciones características del espacio sagrado. Hani plantea que cuando más adelante nació la arquitectura, el templo se convirtió en una casa, y tanto sus componentes vegetales como minerales, se trasplantaron para configurar elementos análogos en el edificio:

Mientras el recinto, virtual o rudimentario, se convertía en los muros, los árboles se transformaban en pilares, la piedra venía a ser el altar, la gruta daba nacimiento al nicho del ábside y el techo era asimilado al cielo. Así, el templo aparecía como un paisaje petrificado. En este nuevo conjunto, el manantial, y esto nos lleva de nuevo a nuestra cuestión, fue captado y se convirtió en una fuente o, más a menudo, fue reemplazado por una pila de abluciones⁴⁸⁶.

Esta pila de abluciones tenía la función de purificar al fiel antes de que este penetre el recinto sagrado⁴⁸⁷, y a través de los años pasó del exterior hacia el interior, aunque en proximidad al acceso.

“La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida”⁴⁸⁸. Así el simbolismo del bautismo, en estrecha relación con el de las aguas del manantial, del cual es su sustituto se encuentra expuesto en una homilía de san Juan Crisóstomo: “Algunos símbolos divinos se realizan en el agua, la tumba y la muerte, la resurrección y la vida, y todos son simultáneos. En efecto, como en una tumba, cuando nos sumergimos la cabeza en el agua, el hombre viejo es sepultado y sumergido al fondo, es escondido todo entero una vez; pues cuando

⁴⁸⁵ Ver ELIADE, Mircea. *Lo Sagrado y lo Profano*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998, pp. 21-52

⁴⁸⁶ *Op. Cit.*, HANI, Jean, p. 70.

⁴⁸⁷ Este elemento es central en el culto que se hace en la mezquita islámica por ejemplo

⁴⁸⁸ CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*: Madrid: Siruela, 1997, p. 69.

*nos levantamos, el hombre nuevo se levanta. Como nos es fácil ser bautizados y levantarnos, así es fácil que Dios sepulte al hombre viejo y levante al nuevo*⁴⁸⁹.

Por tanto de los elementos naturales que son transpuestos al templo cristiano, la piedra simboliza lo permanente e inmutable, la duración y la estabilidad, que actuarían como reflejos o imágenes de la eternidad. Por su parte el árbol y el manantial, eran símbolos de la regeneración y la vida, el primero por el ciclo vital que cumple con la renovación, recuperación y florecimiento en primavera, y el manantial por ser el eco de las aguas primordiales, y que son la condición fundamental para toda vida. Así la cuba de agua de la pila de agua bendita y el baptisterio, siendo esta redonda, ovalada u octogonal, aunque la pila de agua también la podemos encontrar con forma de concha. *“En el simbolismo tradicional, toda cuba ritual representa el Océano primordial, las «Aguas» del Génesis sobre las que se cernía el Espíritu de Dios para obrar la creación. Y por referencia a esas aguas es por lo que el baptisterio o la pila de agua bendita poseen el poder de obrar una regeneración, una re-creación*⁴⁹⁰. Lo cierto es que predominó la pila de forma octogonal, derivada del baptisterio de forma análoga, por ser símbolo del «octavo día», el momento posterior a los siete días de la Creación, significando el número ocho, por tanto, eternidad y perfección, por lo que un bautisterio o pila bautismal recordaba a los bautizados cuál era su futuro espiritual⁴⁹¹. De este modo *“el octógono evoca el «octavo día», el día nuevo y sin ocaso de la eternidad, ya que el bautismo es precisamente nacimiento a la vida eterna*⁴⁹². Hani lo explica de modo muy detallado.

La cuba es a menudo octogonal, lo cual es muy significativo. El Ocho es uno de los números sagrados del cristianismo. Hubo ocho personas que se salvaron en el Arca, imagen del bautismo y de la iglesia; hay ocho beatitudes que definen el Reino de los cielos; el domingo es el octavo día, etc. San Carlos Borromeo, en sus instrucciones Pastorales, dice que el octógono es la forma más indicada para los baptisterios, pues es el emblema misterioso de la perfección y de la vida eterna. El santo obispo de Milán se hacía eco de este modo de su ilustre predecesor, san Ambrosio, quien en una homilía afirma: «La Octava es la perfección», Octava perfectio est. Todos los Padres profesan la misma doctrina. El número Siete es el número del mundo (los Siete Días del Génesis), la perfección del mundo. El Ocho - 7+1- constituye el paso de una nueva serie, a un nuevo mundo, y la vuelta a la

⁴⁸⁹ CRISOSTOMO, Juan. *Homilía sobre Juan*, XXV, 2 (s. IV). Citado por TREMBELAS, Panagiotis N. *Dogmática de la Iglesia ortodoxa Católica* de P. N., Tomo III. Atenas: Ch. A. 1956, pp. 96-100. Citado en *“¿Inmersión o infusión en el Bautismo?”* http://www.fatheralexander.org/booklets/spanish/bautismo_inmercion.htm consultado el 01 de feb. 2013.

⁴⁹⁰ *Op. Cit.* HANI, Jean., p. 71.

⁴⁹¹ *Op. Cit.*, McNAMARA, Denis R. pp.164-166.

⁴⁹² Basurko, Xabier, p. 150.

*unidad de la que parte. Así, después de los 7 cielos planetarios, se alcanza el Empíreo u 8º cielo, símbolo de la Eternidad.*⁴⁹³

Asimismo, la forma de concha que toman habitualmente las pilas de agua bendita indica la persistencia de su simbolismo acuático y sus ideas asociadas a la regeneración, purificación y renacimiento, recordando la matriz de las aguas primordiales. *“Ella evoca de forma sorprendente ese abismo oscuro de la energía creadora. De este modo se explica que ella se haya convertido en el emblema del segundo nacimiento. La concha ha sido hasta nuestros días un símbolo bautismal vivo”*⁴⁹⁴.

De este modo, y según el análisis de todos los elementos anteriores que hemos ido viendo, se conjugan en fecundo diálogo el simbolismo acuático del nártex y el baptisterio, con el simbolismo solar de las puertas y las torres, evocando el contenido litúrgico de los bautismos de agua y fuego respectivamente. Por tanto todo el acto de acceder y penetrar al templo cristiano estaba regulado por una serie de elementos y secuencias espaciales que iban haciendo tomar conciencia y preparando al fiel a la morada de la Divinidad que culminaba en la *fons vitae* –la fuente de vida-, que rememoraba la fuente que emanaba del Edén, paraíso primordial antes de la caída.

*Así el signo de la cruz hecho con el agua es un rito de purificación y de sacralización: antes de franquear el recinto de la casa de Dios, el fiel debe primero separarse del mundo profano y darse un carácter sagrado en armonía con el lugar en que penetra. Este gesto reactualiza, en cierta medida, el sello del bautismo, que hace del hombre un «hijo de Dios». La forma de la pila de agua bendita, como la de la pila bautismal, subraya la eficacia del rito: cuba o concha, ella evoca la «matriz de la generación»*⁴⁹⁵.

Agua y sangre se unían en la cruz de Cristo, al correr por su costado traspasado por la lanza⁴⁹⁶, símbolos del Bautismo y Eucaristía, del agua y del fuego, sacrificio máximo que nos regala la vida eterna y transforma a los fieles mismos en fuente espiritual del mundo, debido a la promesa de agua viva que esto encierra: *“Si alguno tiene sed, que venga a mí, y beberá el que cree en mí, como dice la Escritura. De su seno correrán ríos de agua viva”*⁴⁹⁷.

⁴⁹³ *Op. Cit.*, HANI, Jean, p. 71

⁴⁹⁴ *Ibid.* p. 72.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, pp. 72-73

⁴⁹⁶ Jn. 19, 34

⁴⁹⁷ Jn. 7, 37-38.

II. 3.5 EL LABERINTO

Ahora es necesario estudiar otro elemento particular de las iglesias góticas - particularmente presente en las francesas-, cual es el de los **laberintos** trazados en el pavimento de la nave central. Creemos pertinente dedicarle algunas líneas a este tema pues el estudio de la naturaleza y función de este elemento, puede arrojar luces acerca del significado y utilización del propio templo cristiano medieval. En primer lugar deberemos aceptar que sí eran elementos relevantes, ya que precisamente por los abundantes testimonios del uso de laberintos, comprendemos que fue una costumbre muy extendida en los templos que regaban algunos países de Europa. “*En Francia se conservan los de Saint-Quentin, Amiens, Bayeux, Chartres, Poitiers y Guingamp, pero había muchos más, hoy desaparecidos, como los de Arras, Auxerre, Reims y Sens [FIG. 161]. Los hay en Inglaterra y Alemania; y en Italia, en Pavía, Plasencia, Cremona, Luca, etc. Su origen se remonta ciertamente a muy antiguo, puesto que se encontró uno en los restos de la antigua basílica de Orléansville (Castellum Tingitanum)*”⁴⁹⁸. Si bien algunos le han restado importancia a estos elementos, sindicándolos como meramente decorativos, como decía livianamente Cisternay, canónigo de Chartres, un “*entretenimiento en el que los que no tienen nada que hacer pierden el tiempo dando vueltas*”⁴⁹⁹, podemos más bien afirmar que su significado se ha oscurecido con el paso de los años, envolviendo en un misterio sus reales funciones.

Por otro lado surge una interrogante evidente, acerca de la relación de estos laberintos con el conocido laberinto de Creta, pues de hecho las ilustraciones medievales de este laberinto se aproximan bastante al de las catedrales [FIG. 162 y 163]. Fulcanelli cree, sin embargo, que esta relación es demasiado lejana e improbable: “*sería imposible establecer relación alguna entre estas imágenes y las famosas construcciones de la antigüedad, los laberintos de Grecia y Egipto*”⁵⁰⁰. De todos modos hay diferencias y

⁴⁹⁸ *Op. Cit.* HANI, Jean, p. 85.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁰⁰ FULCANELLI, *El Misterio de las Catedrales*. Barcelona: Random House Mondadori, 1993 p. 56. Egipto tiene el laberinto más antiguo que se conoce, un supuesto palacio construido alrededor de 1795 a.C. por el faraón Amenemes III de la XII Dinastía. Identificado por primer vez por el gran anticuario y egiptólogo Flinder Petrie en 1888. Está situado cerca de la ciudad de Bellet Caroon, al sur del lago Moeris. Mide 300 m de E-O por 240 m de N-S. Ver LONEGREN, Sig. *El poder mágico de los laberintos: mitos antiguos. Usos modernos*. Barcelona: Martínez Roca, 1993, p. 45.

semejanzas notables. El laberinto de Creta es el lugar, donde se esconden aquellas cosas que no han de ser reveladas donde se esconde la vergüenza, el oprobio: el Minotauro. El laberinto cretense está hecho para perderse, es el lugar que obliga a tomar decisiones, pues los caminos se bifurcan. Es imposible volver a salir una vez que se ha penetrado en él. Hay estudios que demuestran que los laberintos fueron utilizados en el mundo antiguo, en especial en la casa griega arcaica –de allí la conexión con Creta-, con una función apotropaica, a fin de exorcizar las viviendas y ciudades de las influencias maléficas⁵⁰¹. Esta función apotropaica no debe descartarse por dos razones: una de ellas tiene que ver con la ubicación de los laberintos dentro de las catedrales, pues estos se encuentran habitualmente en los primeros tramos de la nave cercanos a la puerta. La segunda razón, es que también hemos afirmado en epígrafes anteriores, acerca del supuesto carácter apotropaico de las gárgolas, elemento que se comprueba por la abundancia de estas imágenes en el perímetro exterior de las catedrales que no tienen función de despiche, esto es, de evacuar las aguas lluvias de las cubiertas.

En el laberinto es pues el lugar donde se enfrentan la condición humana-espiritual y la condición animal-instintiva, donde sólo una puede salir victoriosa, es “*donde se libra el rudo combate entre las dos naturalezas-, y la del otro camino que debe enfiar el artista para salir de aquél. Aquí es donde necesita el hilo de Ariadna, si no quiere extraviarse en los meandros de la obra y verse incapaz de encontrar la salida*”⁵⁰². En el laberinto el hombre queda abandonado a sí mismo y desorientado, por eso para retornar al mundo exterior, se ha de poseer la clave, el «hilo de Ariadna», “*que no es otra cosa que los propios repliegues concéntricos, cuyo enmarañamiento es sólo aparente puesto que ellos están constituidos, de hecho, por una línea continua, el «hilo de la existencia».* En lenguaje cristiano, el «hilo» que permite al hombre volver a encontrar su camino es la *Gracia divina*”⁵⁰³. Así, cristianizado el mito, podía gozar de pleno sentido para el hombre medieval. Tanto Hani como Fucanelli afirman que el centro -hoy destruido- del laberinto de Chartres poseía una imagen del combate de Teseo y el Minotauro⁵⁰⁴. Ariadna sería entonces la gracia divina que ayuda a Teseo en su lucha contra el monstruo, es decir, al hombre que combate el mal. Esta exégesis alegórica de un mito antiguo en sentido cristiano estaría totalmente en conformidad con la línea del pensamiento de los primeros

⁵⁰¹ Ver KNIGHT, Jackson W.F. *Cumaeae Gates: A Reference of the Sixth Aeneid to the Initiation pattern*. Oxford: Basil Blackwell, 1936.

⁵⁰² *Op. Cit.* FULCANELLI, P. 56

⁵⁰³ *Op. Cit.* HANI, Jean, p. 88.

⁵⁰⁴ Cfr. *Ibid.*, p. 88 y *op. Cit.* FULCANELLI, p. 56.

siglos del cristianismo y de la Edad Media⁵⁰⁵. Pero aún hay más: “*Ariane es una forma de airagne (araña), por metátesis de la i. en español, la ñ equivale a la gn; αραχνη (araña) puede, pues, leerse arahné, arahni, arahgne. ¿Acaso nuestra alma no es la araña que teje nuestro propio cuerpo?(...) Ariadna, la araña mística, escapada de Amiens, sólo dejó sobre el pavimento del coro la huella de su tela...*”⁵⁰⁶. Ahora, si observando la estructura de los laberintos de las catedrales medievales, consideramos los círculos con sus ejes y repliegues que se van superponiendo ¿no poseen una extraña semejanza con el tejido de una tela de araña? [FIG. 165].

*Los cuatro brazos de la cruz constituyen la urdimbre del tejido, mientras que la trama viene representada por las líneas concéntricas y sus repliegues. En el simbolismo universal, el tejido representa el mundo, la existencia, concebida a veces como la construcción de la Araña cósmica, imagen del Artesano supremo. Bajo este aspecto, lo que destaca en el laberinto es la complicación de la trama, la dificultad de orientarse en sus repliegues, y la figura representa la existencia humana, la vida con sus vicisitudes de todo tipo, consecuencia del estado humano y de su inmersión en el mundo. La entrada en el laberinto es el nacimiento, y la salida, la muerte*⁵⁰⁷.

En el caso del Laberinto de Chartres [FIG. 164], éste está conformado por un circuito de once vueltas y de una sola vía que conduce siempre hacia el centro, sin caminos falsos ni riesgo de perderse, y retorna hacia la salida. El camino hacia adentro facilita la limpieza y aquietamiento interior; el espacio central es un lugar de meditación y contemplación para permanecer receptivos a las bendiciones del silencio y de la Luz divina. El camino hacia afuera, postulan algunos, conduce a la integración de la creatividad y el poder amoroso del alma en el mundo. Pero detengámonos un segundo en la estructura subyacente del laberinto. Si ponemos atención, no a su espiral continua si no a la zona de sus repliegues curvos, nos daremos cuenta que los cuatro brazos forman una cruz que se intersecta en el centro de la figura [FIG. 166]. Estos cuatro ejes, por su orientación, además se corresponden con los cuatro puntos cardinales, por tanto concuerda con el esquema análogo que rige el trazado fundacional de un templo, según vimos anteriormente.

⁵⁰⁵ Cfr. *Op. Cit.*, HANI, Jean, p. 88.

⁵⁰⁶ *Op. Cit.* FULCANELLI, p. 57. Resulta significativo en este mito que Ariadna, después de ser abandonada por Teseo en Naxos, se enamoró y casó con Dionisios, y cuando esta murió, fue deificada y éste le dio un lugar en los cielos: la constelación Corona Borealis. Resulta muy interesante que los nativos americanos llamen a este mismo grupo de estrellas “la araña”, que hila su propia clase de red laberíntica. Cfr. *Op. Cit.*, LONEGREN, Sig., p. 53.

⁵⁰⁷ *Op. Cit.* HANI, Jean, p. 87.

Así, el laberinto se nos presenta con evidencia como un símbolo cósmico, un microcosmos, una «imagen de mundo», en la cual la cruz cardinal, emanación del centro, ordena el «caos», al menos aparente, de los repliegues. Lo que cuenta, pues, en la figura, es el centro, el cual se identifica con el Centro del mundo, y al cual van a dar las líneas. Esta es la razón por la cual, en la Edad Media, se llamaba a los laberintos «caminos de Jerusalén», al estar situada necesariamente la ciudad santa, como ya hemos dicho, en el centro del mundo⁵⁰⁸.

Por tanto, el laberinto de Chartres es también un *imago mundi* de las peregrinaciones, representados a nivel microcósmico, pues era la misma catedral la que daba inicio a la peregrinación por el camino francés al Santuario de Santiago de Compostela, distante a 1625 km de la catedral de Chartres, y a su vez, el santuario de Compostela era una *imago mundi* del itinerario o peregrinación que hace el hombre en su búsqueda de Dios, en su retorno a la Jerusalén Celeste. Por tanto, el que no podía ir físicamente a Compostela o a Jerusalén, hacía el recorrido por el laberinto a modo de sustitución simbólica de la peregrinación a Tierra Santa [FIG. 167]. *“El peregrinaje, en cuanto marcha ordenada a un centro consagrado, constituye una victoria sobre el espacio y el tiempo, porque su objetivo se identifica ritualmente con el Objetivo supremo, con el Centro supremo, que no es otro que Dios y, a niveles inferiores, con la Jerusalén Celeste y con la Iglesia”⁵⁰⁹*. Este acto de recorrer el laberinto, ritual de los peregrinos mantenido por siglos, da cuenta de que era costumbre bailar o desplazarse de rodillas hasta el centro, recorriendo los 262 m. siguiendo los 11 circuitos de círculos concéntricos y que llevaba al menos una hora en hacerse. Éste es todavía un ritual que se sigue conservando actualmente en las cuatro fiestas de la virgen María. Como sustitución del peregrinaje a Tierra Santa, traía aparejadas indulgencias asociadas a esta práctica, por lo que este peregrinaje microcósmico era tomado muy en serio por su eficacia tanto operante como simbólica.

Como *imago mundi*, los laberintos poseen una sorprendente similitud con los sistemas de representación del cosmos y del mundo de la Edad Media, estando en posesión de los mismos elementos estructurales, a saber: la espiral, el círculo, los ejes perpendiculares o cruz cardinal y el centro, todos símbolos cósmicos expresados en un microcosmos, que emana del centro, ordenando el caos y redirigiéndolo hacia él. Esta noción de centro es absolutamente fundamental para el camino espiritual [FIG. 168].

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 88.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 88.

Podríamos confirmar lo dicho estableciendo su universalidad simbólica comparándolo con los *yantras*, término hindú que designa toda figura que sirva de soporte a la contemplación, meditación y concentración, de la cual los *mandalas* serían *yantras* de uso ritual⁵¹⁰. Del mismo modo los patrones geométricos utilizados en el arte islámico cumplirían una función análoga, como lo es ser la simple exteriorización silenciosa de un estado contemplativo, y en este caso, no refleja ideas, sino que transforma cualitativamente cuanto le rodea, haciéndolo participar de un equilibrio cuyo centro de gravedad es lo Invisible conseguido a través de la ornamentación con formas abstractas realizadas mediante su ritmo ininterrumpido y su entrelazamiento incesante [FIG. 169]⁵¹¹.

Se ha hablado mucho del simbolismo a propósito de estos laberintos, y está fuera de duda que sea un símbolo alquímico, pero no puede dejarse de notar que el laberinto de Chartres (como tampoco el de Amiens o, antaño, el de Reims) no es, hablando con propiedad, un laberinto, en el sentido de que es imposible extraviarse en él, pues no tiene más que un «camino», que conduce al centro. Y todos los laberintos conocidos de las Nuestra Señora tienen ese mismo camino⁵¹².

Con todo lo dicho anteriormente, es imposible negar el simbolismo del laberinto, es por lo tanto un caminar ritual que se relaciona con la danza. Un caminar que de algún modo es reflejo del camino de la vida de fe del hombre. Con acercamientos, con búsquedas, con alejamientos del centro, pero finalmente un camino que conduce a alguna parte, al corazón mismo de la fe. Así mismo, la vida del cristiano es un permanente camino hacia Dios, que a veces, por el pecado se aleja de la gracia, pero por la confesión y los sacramentos se acercan y se restaura su naturaleza, pero el hombre que busca a Dios, jamás perderá su camino, pues este siempre retornará al corazón de Padre, en forma definitiva con la muerte y resurrección. Ese es el más auténtico sentido del acto de deambular por esta red mística que es el laberinto por parte del cristiano. Pero este peregrinaje revierte de modo asociado, otras fundamentales implicancias:

La eminente dignidad de este «peregrinaje», como por otra parte la de cualquier peregrinaje, responde al hecho de que simboliza el auténtico peregrinaje, el auténtico «viaje al centro», que es un viaje «interior» a la búsqueda del Yo. El Yo verdadero del hombre no se identifica ni con su cuerpo, esfera de las sensaciones, ni con su alma, esfera de los sentimientos, ni tampoco con su mente, campo de las ideas y de la razón, sino con su espíritu, o, para emplear el lenguaje tradicional, su

⁵¹⁰ Cfr. *Ibid.*, pp. 89-90.

⁵¹¹ Cfr. BURCKHARDT, Titus. *El Arte del Islam*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1999, pp. 37-39.

⁵¹² CHARPENTIER, Louis. *El enigma de la Catedral de Chartres*. Barcelona: Plaza & Janés. 1976, pp. 55-56.

corazón. Este espíritu, este corazón, es denominado también, según las escuelas espirituales, el «fondo», el «castillo interior», la «cúspide» o la «cima del alma». Allí es donde reside la esencia humana, «la imagen de Dios en el hombre»: allí está el centro de su ser. Y todo el trabajo espiritual, el objetivo único de la vida, el unum necessarium, es el de «realizar» ese Yo, es decir, adquirir conciencia, con la gracia de Dios, no de forma discursiva, sino vital y ontológica, de que sólo ése es nuestro ser verdadero, de forma que todas las demás coberturas del individuo se reabsorben en ese centro vivo y luminoso, que es el «reino de Dios en nosotros», y que, en virtud de la analogía entre el macrocosmos y el microcosmos humano, se identifica con el Centro del mundo. El hombre que, por la gracia de Dios, se ha instalado en ese centro, lo ve todo, el mundo y él mismo, con el propio ojo de Dios⁵¹³.

Es en este recorrido por esta red espacial de la catedral que es el laberinto, se reconstruye en la memoria y en el corazón del peregrino la noción más pura que lo identifica con el Creador, que se ha plasmado en el hombre a su imagen y semejanza, por tanto comparte un destino común, que es el retorno al centro, la restitución al origen primordial. Este acceso al centro del Yo verdadero es facilitado por la estructura formal del laberinto, ya que éste actúa de soporte exterior sensibilizando el corazón y abriendo el intelecto –visión de mundo espiritual-, a fin de que el hombre encuentre su propio centro.

Según Diel, el laberinto simboliza el inconsciente, el error y el alejamiento de la fuente de vida. Eliade señala que la misión esencial del laberinto era defender el centro, es decir, el acceso iniciático a la sacralidad, la inmortalidad y la realidad absoluta, siendo un equivalente de otras pruebas, como la lucha contra el dragón. De otro lado, cabe interpretar el conocimiento del laberinto como un aprendizaje del neófito respecto a la manera de entrar a los territorios de la muerte⁵¹⁴.

Está documentado que los canónigos de la catedral de Chartres, recorrían el laberinto arrojándose un balón de cuero suficientemente grande y pesado para tener que ser arrojado a otro usando las dos manos. Se reproducía aquí –aparentemente- el movimiento de los astros, interpretando quizás el laberinto como una referencia a un diagrama del cielo y al movimiento de los canónigos dentro de éste como imágenes o danza del movimiento aparente de los astros, enlazándose así con los laberintos circulares o elípticos de la época neolítica⁵¹⁵. Este elemento arquitectónico presente en las catedrales góticas, es sin duda, a nivel simbólico, uno de los más importantes, pues revela la existencia misma como una peregrinación eterna para encontrar a Dios en el

⁵¹³ *Op. Cit.*, HANI, Jean, p. 89.

⁵¹⁴ *Op. Cit.*, CIRLOT, Juan Eduardo, p. 274

⁵¹⁵ *Cfr. Ibid.*, p. 273

centro mismo de la vida. El círculo es universalmente reconocido como símbolo de totalidad y unidad; la espiral, como símbolo de transformación y crecimiento. Otros autores, como Marcellin Berthelot, han asegurado que el laberinto es una figura cabalística que se encuentra al principio de ciertos manuscritos alquímicos y que forma parte de las tradiciones mágicas atribuidas al nombre de Salomón⁵¹⁶.

Quisiéramos tratar una última relación formal y simbólica de los laberintos, que es su concordancia y proporción con los rosetones, expresada de forma arquetípica entre la fachada occidental de la catedral de Chartres con su laberinto. Los rosetones parecen proponer mediante su ritmo interno dada por su configuración geométrica dirigirnos al centro e incitar al fiel al vacío contemplativo, actuando de soporte para la meditación interior, de modo análogo a como ocurre con los *mandalas* y *yantras*, antes visto. Función –según vimos–, que es la que ocurre al recorrer y meditar el laberinto. Es decir, lo que activa el recorrido del paso en el laberinto, lo precipita el recorrido del ojo en el rosetón. El laberinto de piedra recorrible, imagen en el plano, del ascenso a la montaña sagrada, se convierte de este modo un símbolo terrestre y tiene su correlato exacto en el trazado de la vidriera circular del rosetón, símbolo solar esencial. Esto se expresa de modo particular en el rosetón occidental –habitualmente el más imponente de todos–, el *sol invictus* que promete retornar en el Juicio Final. “*En la Edad Media, el rosetón central se llamaba rota, la rueda*”⁵¹⁷. Así la rueda cósmica del rosetón se entrevera con la rueda telúrica del laberinto expresando idéntica realidad en sus respectivos grados de proporción [FIG. 170]. “*En su rotación perpetua, la rueda plasma el tiempo. Lo que deviene y lo que pasa; pero su cubo, que permanece fijo, corresponde a la eternidad y a la Verdad que juzga a lo efímero. [...] Santa Hildegarda de Bingen consideraba que la rueda y su rotación sin principio ni fin era la doble imagen de lo eterno y lo temporal*”⁵¹⁸.

Lo anterior podría quedar como simple especulación, a no ser porque en la Catedral de Chartres encontramos a esta analogía simbólica entre rosetón y laberinto, el exacto correlato geométrico y proporcional al ser ambos de las mismas dimensiones -13 m. de diámetro-, y al estar ubicado el centro del rosetón a 31.75 m. de altura, y a idéntica

⁵¹⁶ Ver. BERTHELOT, Marcellin. *La Grande Encyclopédie*. Art. *Labyrinthe*. T. XXI p. 703, en *Op. Cit.* FULCANELLI, p. 56.

⁵¹⁷ *Ibíd.*, p. 58.

⁵¹⁸ Burckhard, Titus. *Chartres y el nacimiento de la Catedral*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2004, p. 159. VON BINGEN, Hildegard. *De operatione dei*: «La divinidad está siempre entera y de ningún modo dividida, tanto en su poder de predicación como en su obra, pues no tiene ni principio ni fin y no se puede captar en su intemporalidad. Es como un círculo que lo contiene todo.»

distancia desde el acceso al centro del laberinto [FIG. 171]⁵¹⁹, confirmando, de este modo, la estrecha relación semántica entre ambas.

Otro elemento relevante es que en las fuentes históricas, al laberinto de la catedral también se le denomina “El Camino de Jerusalén”, ya que el acto de recorrer el laberinto de rodillas, recitando el Miserere, era considerado una penitencia que otorgaba indulgencias. El tiempo invertido en recorrerlo era aproximadamente una hora, justo lo que se tarda en caminar una legua -5 km-, que fue la distancia que recorrió Jesús hasta el Monte Calvario. Así, popularmente también es conocido este laberinto como “la legua”⁵²⁰.

Para finalizar este punto, queremos recapitular en la larga sucesión de elementos materiales con sus correspondientes contenidos simbólicos, que conforman la secuencia de acceder a una catedral, y replicar en la totalidad del templo, el acto de peregrinar hacia Cristo. Símbolos solares, acuáticos y terrestres se unen en un solo gran símbolo que es el peregrinaje hacia el centro ontológico del hombre, cuyo sentido y fin último reposan en la convicción de alcanzar el encuentro definitivo en la morada celestial con el Dios vivo. Al menos así lo entendía el dócil genio del hombre medieval.

Los siguientes elementos serán vistos de modo un poco más sintético, sólo deteniéndonos en el coro y el altar, ejes de gravedad del templo cristiano. Otra observación más que hay que tener en cuenta, es que la experiencia arquitectónica del espacio sagrado de una catedral gótica se nos aparece en simultaneidad, pero al momento de describirlo, tenemos que hacerlo considerando la sucesión de los distintos elementos que la conforman. Dicho esto, pasemos a analizar brevemente las siguientes partes de las catedrales góticas.

⁵¹⁹ Curiosamente (¿?) la altura del remate de las torre meridional de la fachada occidental coinciden con la longitud de las arcadas del ábside desde el acceso (103 m.), del mismo modo que el remate de la torre septentrional coincide con igual distancia de las arcadas del deambulatorio con respecto al acceso (112 m.). También en **FIG. 178**.

⁵²⁰ La verdad es que hoy se considera esa distancia, desde el Pretorio al Monte Calvario, fuera de las murallas de la ciudad, como de unos 500 o 600 m.

II. 3.6 LA NAVE MAYOR

La **nave central** es el espacio que ocupa la mayor parte de la iglesia, a la que sólo competía el coro cuando comenzaron a ampliarse debido a la «hipertrofia de lo litúrgico» que se da desde el s. XIII y que analizaremos más adelante. Habitualmente el espacio quedaba limitado de este a oeste entre crucero y el nártex, y de norte a sur por sus naves laterales, cuando las había. El nombre deriva de la palabra latina *navis* –barco-, las antiguas basílicas pues cuyo envigado de madera que cubría este espacio se asemejaban a las cuadernas de una embarcación. También existe una relación con el *naos* de un templo griego. Dado esto, el simbolismo tradicional ha equiparado a la iglesia con un arca como lugar donde refugiarse del caos de las aguas revueltas. Del mismo modo la nave de la iglesia proporciona una protección análoga frente al pecado del mundo, a la vez que continúa y conduce a sus fieles en este viaje de peregrinación hasta el cielo. En síntesis una iglesia se articula en la proposición de un viaje o peregrinación hacia Cristo o hacia el cielo. En ese sentido, no es anexo por tanto, que el remate sea el altar y el ábside, y que el recorrido sea acompañado y custodiado por la bóveda, imagen del cielo; pues las plantas de las iglesias góticas y románicas pretendían –al igual que todos los elementos analizados anteriormente-, ser un microcosmos de la vida cristiana, y por tanto, articularse según la idea de procesión de peregrinaje. Esta procesión a través de una nave significaba el viaje de una persona a lo largo de toda su vida, con un destino final en el presbiterio deslindado por el nicho del ábside semicircular, que era la imagen arquitectónica del Cielo y coronado por el altar, como imagen sacramental de Cristo⁵²¹.

Es importante señalar que las naves carecían habitualmente de asientos, salvo en contadas ocasiones especiales, por lo que la nave se presentaba diáfana y continua, como una verdadera vía procesional, donde los fieles permanecían de pie durante la liturgia. Es sólo a raíz de la Reforma y del posterior Concilio de Trento, que las sillas invadirán la nave. Esta razón también explica la gran riqueza decorativa de muchos de los pavimentos de estos templos medievales, como es el caso de Amiens.

⁵²¹ Cfr. *Op. Cit.* McNAMARA, Denis R., p. 90.

La nave gótica, de corte basilical, se convierte, no sólo en virtud de su tamaño, sino también por su jerárquica iluminación proveniente del claristorio, que inunda la nave central desde lo alto en un espacio de primera magnitud, prevaleciendo sobre todo el espacio del templo y supeditando al resto de los elementos arquitectónicos a su clara hegemonía, arrastrando la mirada hacia lo alto y tensionando verticalmente el espacio. Pero esto no siempre fue así, los enormes templos románicos de peregrinación hubieron de renunciar a esa tensión vertical dada por la iluminación superior, al carecer de un claristorio, producto del abovedamiento de la nave que se articulaba directamente con las tribunas altas o matroneo, y que solo recibía una luz filtrada y más tenue por las ventanas de éste [FIG. 172]. Algo análogo que sucederá con las naves de cierta tipología de iglesias góticas posteriores al periodo clásico, cuyas tres bóvedas serán de similar altura, que serán denominadas iglesias de salón, y que sólo recibirán la luz de las ventanas de las naves laterales [FIG. 173 y 174]. Las catedrales del alto gótico, en cambio, tomarán el partido de la basílica clásica, que no sólo les permitirá la posibilidad de elevar la nave central a fin de conquistar un espacio perpendicular, sino también poder transformar todo el interior en un espacio refulgente y transfigurado por aquella luz que emanaba directamente desde lo alto de los muros laterales de la nave central acompañando la procesión del fiel hacia el altar en todo momento [FIG. 175].⁵²² En ese sentido la audacia del maestro de Chartres es inaudita y extraordinaria, proyectando un claristorio de catorce metros de altura, lo que constituirá una influencia decisiva en la evolución del gótico. Probablemente, esta nueva manera de articular el muro de la catedral sea una de las más notables y originales contribuciones del gótico a la arquitectura occidental.

Una última observación, que puede resultar interesante. Como la zona de la nave era financiado por los ricos burgueses, en este lugar también se reunía la comunidad a debatir los asuntos propios de los intereses de los burgos. Por tanto tenía funciones que eran también profanas, más ligadas con la vida cívica que con el culto religioso. Si entendemos la catedral como un lugar de acontecimientos simultáneos, y pensemos que podían ocurrir a un mismo tiempo el rezo de la liturgia de las horas por parte del cabildo, y por otro, reuniones comunales, es lógico pensar que tal vez uno de los motivos para cerrar los coros con un trascoro, fuera el ruido y la distracción de los eclesiásticos.

⁵²² Cfr. *Op. Cit.*, JANTZEN, Hans, pp. 15-18.

II. 3.7 EL CRUCERO

La nave central se articula hacia el oriente con un espacio habitualmente cuadrado, el **crucero**, formado por la intersección de ésta con el transepto, y que –según hemos visto–, es el que posee la mayor jerarquía del templo, tanto por su condición de centro, como por su altura, enfatizada exteriormente por la torre del crucero o aguja. Interiormente confluyen a la nave central, el coro y los brazos del transepto, además de estar delimitada por los cuatro pilares más gruesos y monumentales de todos los demás apoyos de la catedral.

El centro de la construcción catedralicia se abre así, con cuatro puertas gigantescas, hacia los cuatro puntos cardinales: hacia la nave, hacia los brazos del transepto y hacia el coro. Para quien mira desde la nave, los pilares del este del crucero se interponen como un telón imponente y sombrío delante del acceso al luminoso coronamiento del ábside, con lo que subrayan también la impresión de gracia que produce el transepto⁵²³.

Recordemos que al momento de trazar la catedral, esta zona es la que constituía el centro de los ejes cósmicos del proyecto, en el sentido de que era el módulo base desde donde se proyectaba por geometría, el resto de los elementos, y todas las medidas se referían, por tanto, a ese centro [FIG. 176]. Curiosamente la catedral de Bourges (1194-1260) constituía la excepción, pues no presenta un crucero diferenciado al resolver con bóveda sexpartita y de igual modo que el resto de la nave, tal vez el maestro de Bourges se inclinó por esta opción por no contar esta iglesia con transepto y así no tener que variar la solución de la modulación estructural de la nave.

Exteriormente las iglesias medievales marcan este punto con la denominada torre del crucero, enfatizando el encuentro de los cuatro ejes terrestres o cardinales y los dos ejes celestes –cénit y nadir-. Si bien algunas iglesias carecen de esas torres, más debemos pensar que no se alcanzaron a hacer o bien se completaron en siglos posteriores. Por otro lado es interesante observar la solución que presenta en la cubierta la catedral de Reims (1211-1260), donde se ubica una torre en el crucero y una aguja en la cabecera, justo sobre el altar original [FIG. 177 y 178]. Una observación atenta permite

⁵²³ *Ibid.*, pp. 71-72.

deducir que el maestro de Reims quiso enfatizar tanto el eje cósmico –el crucero-, como el eje místico –el altar-. Un poco más adelante volveremos sobre ello.

Decíamos unas líneas más atrás, que el crucero se convertía en centro y origen del trazado del templo. Por tanto, su medida era el módulo primordial del templo, todo está en relación a él; y su ubicación es el centro espacial y medular de la catedral. Además la solución interna de su bóveda o torre del crucero cuando se expresa interiormente -como es el caso de la catedral de Laon (1160-1220)-, enfatiza ese punto con una solución particular, donde se concentra y proyecta una fuerza ornamental para justamente enfatizar ese punto, por tanto, debemos preguntarnos ¿a qué debe su jerarquía este lugar?, ¿es sólo un centro arquitectónico-geométrico? o ¿hay un correlato litúrgico proporcional en ello? [FIG. 179 y 180].

Veamos. Hemos dicho en numerosas oportunidades que el templo cristiano medieval está en poderosa e íntima unidad y dependencia con la divina liturgia, de la cual quiere ser su exteriorización. Por otro lado el templo, como casa de Dios, debe también esplender cuando está sin ningún rito o liturgia asociada, pues el templo nunca está «vacío» y el hombre puede acudir a él, en cualquier instante de su vida cotidiana. En este sentido, el crucero sería formalmente el elemento que vincula la *Domus Ecclesiae* –el lugar de la asamblea de fieles-, con la *Domus Dei* –la casa de Dios o *Templum*-. Ya hemos analizado esta particularidad exclusiva del templo cristiano. Ahora bien, según el rito litúrgico de la misa, la hostia era consagrada en el altar del Salvador -corazón y centro místico del templo-, y desde allí era llevada en procesión por el oficiante, hasta el crucero –médula y centro cosmológico del mismo templo- para entregar las especies consagradas en la comunión a los fieles, participación de la comunidad en el rito de la cena eucarística. En ese centro axial y cosmológico del templo, el *axis mundi*, el fiel recibía el cuerpo de Cristo en forma de hostia consagrada, y por la acción sacramental de éste, se producía el descenso de la gracia santificante. Simbólicamente esta verdad de orden teológico era expresada y sustentada por la forma espacial del templo que era de orden cosmológico. De allí que en todo el cosmos resonaba ese milagro de la especie transubstanciada y desde las seis direcciones del espacio acudían y se reunían en ese punto todas las fuerzas celestes y terrestres, para hacer manifiesto ese descenso de la gracia y ese ascenso del hombre para comprender y participar del divino misterio. Ese lugar constituía el séptimo punto, el lugar de convergencia de los otros seis . Esa irrupción cósmica y

telúrica del ser divino en el hombre que sucedía en la santa liturgia era recogida en la propuesta espacial del templo cristiano de manera lúcida y sobrecogedora [FIG. 181].

Por otro lado, bajo el crucero, habitualmente estaba la cripta, que albergaba las tumbas de algunos hombres notables ligados a la catedral. Por tanto, aquí se producía también un eje axial que unía de arriba hacia abajo cénit – centro terrestre – nadir, o lo que es lo mismo, la iglesia triunfante celeste, con la iglesia militante terrestre y la iglesia sufriente del purgatorio, produciéndose simbólicamente la comunión de los santos [FIG. 182].

Finalmente, una última consideración, así como la catedral –y por extensión todo templo cristiano-, participa de esta doble condición de *domus ecclesiae* y *domus dei*, es comprensible que ambas tengan en su remate su centro de irradiación. Correspondiendo a nivel cosmológico el crucero a la asamblea de fieles, y a nivel místico el altar a la Casa de Dios o templo –*betel*-, quedando unidos por la celebración central del rito eucarístico que es la rememoración y actualización de la Última Cena. El altar como el lugar donde se consagra, y el crucero como el lugar donde se reparte y comparte el pan. Es menester decir, que por el fundamental aspecto que comportaba el participar de esta comunión, y por lo extraordinariamente digno que debía sentirse un fiel, este acontecimiento era más bien ocasional, sólo comprometiéndose el hombre a comulgar, al menos, una vez al año, aunque por regla general era más habitual⁵²⁴ [FIG. 183]. Pero esto no tiene que ver con una baja importancia con respecto a este evento, como tal vez se ha llegado a pensar, sino que el cristianismo medieval, como dice Jacques Le Goff:

Se esfuerza por encarnar la encarnación, gracias a la eucaristía: toda misa, todos los días, en todos los lugares, hace venir a Dios entre los hombres hic et nunc, aquí y ahora. Recibir la hostia es convertirse en miembro del cuerpo de Cristo, participar en el gran cuerpo de místico formado por la totalidad de los hombres, los vivos y los muertos.[...]

No hay nada de teoría lejana en todo esto. La iglesia medieval –la sociedad medieval en su conjunto- se esfuerza por vivirlo de forma concreta. Lo consigue gracias a un constante trabajo sobre la liturgia y los sacramentos. La propia eucaristía, la comunión, no encuentra su expresión «definitiva» hasta el siglo XIII, con la instauración del Corpus Christi⁵²⁵.

⁵²⁴ Ver RIGHETTI, Mario. *Historia de la Liturgia*. Madrid: BAC, 1955. Parte II Cap. 4 La comunión pp. 423-487 y Parte III Cap. 1 La comunión «*extra missam*» pp. 489-529. El celo impuesto por el clero hacia la participación de la comunión hizo que esta fuese percibida más como un premio que como un remedio. De allí de la menguada participación en ésta.

⁵²⁵ LE GOFF, Jacques, *En busca de la Edad Media*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2003, p. 92.

Además debemos agregar el hecho de que con la transformación gradual de la confesión de los pecados o penitencia, durante los siglos XI y XII, en el rito de perdonar los pecados de cada día, el escenario de la cristiandad latina fue cambiando. La relación de todo esto con la recepción de la Sagrada Forma fue que se afirmó de modo general, que no se podía recibir la Eucaristía si se estaba en pecado mortal, a menos que este hubiese sido previamente perdonado. Por tanto, debemos entender que a medida que se extendía la práctica de la confesión, tendría necesariamente un impacto sobre la manera y periodicidad en que la eucaristía era recibida, pues el fiel previamente.

Debía purificarse de todos los pecados mortales personales antes de recibir la comunión, a riesgo de añadir otro pecado. Pero esta purificación a menudo probaba ser difícil y pesada, de modo que la preparación para recibir la comunión también llegó a ser ardua y a menudo llena de ansiedad. La frecuencia de la comunión había declinado en la iglesia latina ya antes, cosa que habitualmente se toma como un signo de indiferencia religiosa, pero, en el periodo que consideramos, aún los más piadosos a veces vacilaban en recibir la comunión. Como ya indicamos, hacia fines del periodo medieval muchos consideraban más saludable contemplar la Eucaristía que recibirla⁵²⁶.

Sin embargo, no debemos engañarnos. La fiesta del Corpus Christi es una fiesta de sustitución de la comunión corporal por un contacto visual del cuerpo consagrado⁵²⁷. Así veremos que en el s. XIII al tiempo que disminuye la práctica de la comunión eucarística, crece en el fiel el ansia de ver, contempla y adorar el santísimo sacramento, introduciéndose el rito de la elevación de las especies consagradas en la liturgia eucarística. Esto lo analizaremos más detalladamente al final de este capítulo.

El momento culminante de la ceremonia era la elevación de la forma u hostia, cuando el sacerdote, imitando a cristo, al pronunciar las palabras accepit panem, tomaba el pan y lo levantaba con las manos. Era entonces cuando la atención de los fieles se centraba y los sacerdotes satisfacían el ansia del pueblo en la contemplación. Jungmann ha recordado cómo el aprecio de la contemplación de la

⁵²⁶ McCUE, James F. *"Liturgia y Eucaristía: II. Occidente"* en RAITT, Jill; McGINN, Bernard y MEYENDORFF, John. *Espiritualidad Cristiana: Alta Edad Media y Reforma*. Buenos Aires: Lumen, 2008, pp. 416.

⁵²⁷ El fenómeno de la disminución de la comunión es un hecho litúrgico observable en la iglesia de Occidente desde el s. IV, incluso tiene mayor incidencia en Oriente, probablemente influido por la reacción anti-arriana, y por los monofisitas, ubicados en las antípodas de éstos, pues negaban la naturaleza humana de Cristo, sólo reconociendo su naturaleza divina, expresando sentimientos de terror y temor ante el sacramento de la eucaristía. Sin embargo san Agustín, que deja entrever que existen dos actitudes contrapuestas frente a este hecho, asimilándolas a las actitudes de las figuras bíblicas de Zaqueo y del Centurión, presenta un precioso testimonio de sensatez y libertad cristiana, al explicar que ambos no estaban en las antípodas al recibir gozoso al Señor en su casa por parte de Zaqueo, y el Centurión que expresó que el Señor no era digno de entrar en su casa. *"Uno de los contendientes para honrarlo, no se atreve a comulgar cotidianamente; y el otro, para honrarlo también, no se atreve a pasarse ningún día sin él"*. DE HIPONA, Agustín, *Epístola 54*. Madrid: BAC 69, 1951, pp.312-313. También Cfr. *Op. Cit.* BASURKO, Xabier, pp. 170-172.

hostia llegó al extremo de equipararla casi con el acto de la comunión, y hasta se discutió si constituiría falta que un pecador mirase la sagrada forma. Para muchos lo esencial de la asistencia a la misa era únicamente ver la sagrada hostia; y hasta en las ciudades se dio el caso de que algunos fieles corrieran de iglesia en iglesia para ver el mayor número posible de veces el alzar la hostia con lo que se alcanzaban abundantes frutos por esta devoción. Está claro que el fenómeno más importante del culto de la Iglesia en el siglo XIII consistió en un acercamiento del sacramento de la Eucaristía a los fieles, manifiesto en tres puntos principales. La elevación de la Sagrada Forma en la misa, la solemnidad del viático llevado públicamente a los enfermos y el mayor cuidado en la reserva de la Eucaristía⁵²⁸.

Así durante los siglos medievales, la celebración de la eucaristía registró una evolución sin precedentes, sobre todo configurada en el periodo comprendido entre la aplicación de la reforma gregoriana hasta la liturgia que quedó bajo los efectos del IV concilio lateranense.

Hacia finales del siglo XII, se inaugura una actitud nueva respecto al Cuerpo del Señor que tiene por efecto, no el acercamiento al sacramento, sino el alejamiento de él. Los fieles, en la misma medida en que se consideraban indignos de recibir la comunión, desean obsesivamente ver, admirar y adorar desde lejos el augustísimo sacramento. Estaban convencidos de que por contemplar la sagrada Hostia recibirán bendición y ayuda para sus necesidades temporales, y seguro provecho para la salvación de sus almas. La recepción frecuente o infrecuente de la comunión por parte de los fieles, con sus altibajos según las épocas y los motivos teológicos implicados en esa praxis, constituye un tema de gran relevancia para la historia de la liturgia. [...] en las Galias, el concilio de Agde (año 506) urge, considerándolo como un mínimo vital, recibir la comunión tres veces al año (en concreto, por las fiestas de Navidad, Pascua y Pentecostés) bajo pena de no ser considerados católicos⁵²⁹.

Basurko afirma que es bastante probable que desde el s. IX, los fieles no superen el mínimo exigido por el concilio IV de Letrán de 1215, que establecía la comunión anual por Pascua⁵³⁰. Esta situación paradójica de la devoción eucarística en que la comunión se reducía a un mínimo indispensable mientras crecían exponencialmente las posibilidades para obtenerla dado la proliferación de las misas que conlleva esta época. Por ejemplo en los monasterio Camaldulenses se comulgaba tan sólo cuatro veces al año. La regla de las Clarisas exige que se confiesen todos los meses, peor sólo exige tan sólo la comunión

⁵²⁸ SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*. Madrid: Encuentro, 1994, pp. 349-350..

⁵²⁹ *Op Cit.* BASURKO, Xabier, p. 256.

⁵³⁰ "Todo fiel de uno u otro sexo, después que hubiere llegado a los años de la discreción, confiese fielmente él solo por lo menos una vez al año todos sus pecados al propio sacerdote, y procure cumplir según sus fuerzas la penitencia que le impusiera, recibiendo reverentemente, por lo menos en Pascua, el sacramento de la eucaristía": Concilio IV de Letrán: n. 812: H. DENZINGER-P. HÜNERMANN. *El magisterio de la Iglesia*. Barcelona: Herder, 1999, p. 361.

siete veces al año. El rey de Francia, san Luis IX († 1270), que era de la orden tercera de los franciscanos, se confesaba al menos una vez por semana, asistía a misa dos veces al día, sin embargo no comulgaba más que seis veces al año. Por tanto se podría afirmar que la media de la práctica eucarística anual era tan solo de tres a cuatro comuniones por persona⁵³¹. También es importante mencionar que la comunión bajo las dos especies, estuvo vigente en Occidente hasta los siglos XII y XIII siendo eliminada después dada la dificultad que presentaba manejar el cáliz⁵³². Sin embargo esta costumbre subsiste en la Iglesia Oriental hasta hoy.

El potente dispositivo de las fiestas y del calendario constituye el marco temporal fundamental de la sociedad. Entre esos momentos excepcionales que son los días festivos, el Corpus Christi supone la culminación de un largo esfuerzo de la iglesia. Urbano IV lo instituye para marcar bien la importancia de la eucaristía, en una época en la que los fieles rara vez tomaban la comunión. Antes del Corpus Christi, sólo los que comulgaban con frecuencia veían el cuerpo de Cristo. Ahora, ese cuerpo se muestra a todos con una gran suntuosidad y gloria. Es una de las consecuencias del famoso Concilio de Letrán IV: generalización de la confesión, hincapié en la comunión⁵³³.

Pese a todos estos cambios, el modelo de la catedral, en cuanto a su arquitectura, permitía una buena adecuación a las necesidades litúrgicas que fueron apareciendo durante el tiempo de desarrollo de este estilo. Así, la catedral gótica por tanto, cumplía el sueño de sus viejos maestros medievales, creando un espacio unificado, elevándolo, ritmándolo y dándole forma sin interrumpir su continuidad construyendo un umbral entre el cielo y el suelo, una tensión vertical que quería abrir el cielo para que se derramasen todas las gracias sobre los hombres y una fuerte dirección horizontal, donde el hombre salía al encuentro de Aquél que había prometido retornar. La catedral, así, no era la expresión sentimental del arquitecto, ni siquiera su intuición puramente estética, ella estaba inspirada por la teología y sustentada por una cosmología que confirmaban su origen celeste y que estaba enteramente supeditada a la sagrada liturgia, de la cual era su más estricto y genuino eco⁵³⁴.

⁵³¹ Cfr. *Op. Cit.* BASURKO, Xabier, p. 257

⁵³² JUNGSMANN, Josef Andreas. **Breve historia de la Misa**. Cuadernos Phase nº 103 Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2006, p. 74. La excepción en Occidente serán los husitas utraquistas en Bohemia, tras una guerra (1420-1434) que culminó en las *compactata*, que fueron el resultado de las negociaciones, según las cuales la Iglesia permitía a los husitas la comunión bajo las dos especies. Fueron avalados, asimismo, por el emperador Segismundo.

⁵³³ *Op. Cit.* LE GOFF, Jacques, p. 93.

⁵³⁴ Ver *Op. Cit.* HANI, Jean, p. 120.

II. 3.8 EL TRANSEPTO

Otro elemento muy significativo dentro de la arquitectura eclesiástica cristiana occidental, la constituye la nave transversal a la nave mayor que se denomina **transepto**. Este elemento apareció germinalmente en las basílicas paleocristianas que adoptaron ampliaciones semejantes a transeptos, dando lugar a la planta en T, característica de basílicas como san Pedro y san Juan de Letrán, ambas en la Roma del siglo IV. Pero el desarrollo y plenitud se dio en la arquitectura monumental del románico y el gótico. Por eso que la, prácticamente, totalidad de las catedrales y de las grandes iglesias góticas poseen este elemento, contando las excepciones de la iglesia abacial de Mantes [FIG. 184] y la catedral de Bourges [FIG. 186]. Tan gravitante es esto, que si alguna otra no contara con este elemento, *“puede sospecharse de un incendio, un hundimiento estructural o que se haya interrumpido el plan constructivo original”*⁵³⁵. Estas iglesias al recorrerlas ofrecen un ritmo ininterrumpido de formas fluidas y continuas desde la portada hasta el altar. Sin embargo la cualidad espacial del transepto está dada en razón del sentido mismo de la procesión que hemos descrito a lo largo de este epígrafe.

La gran catedral del gótico primitivo, Notre-Dame de París sólo tiene transepto simple, en cambio las grandes catedrales del gótico clásico, como Chartres, Reims, Amiens y Beauvais, poseen significativos transeptos dotados de naves laterales, o sea, *“un espacio que cruza de norte a sur las naves longitudinales y que, de acuerdo con la grandiosa concepción arquitectónica de comienzos del siglo XIII, influye poderosamente en el efecto del conjunto”*⁵³⁶ [FIG. 185].

El transepto, que permitió que en la planimetría de las iglesias se representara simbólicamente el travesaño de la cruz de Cristo, y con ello ser imagen sensible o símbolo visible de que la Iglesia era el cuerpo místico de Cristo, según la teología paulina⁵³⁷ alcanzaba un inusitado vigor en el siglo XIII. Pero, junto con aumentar de

⁵³⁵ Op. Cit. McNAMARA, Denis R., p. 98.

⁵³⁶ Op. Cit. JANTZEN, Hans, p. 71

⁵³⁷ Ef. 1, 22,23 *“Sometió todo bajo sus pies y le constituyó cabeza suprema de la Iglesia, que es su cuerpo, la plenitud del que lo llena todo en todo”*

tamaño, al adicionársele estas dos naves laterales; aparentemente ocurre un desplazamiento de este elemento hacia el centro de la nave, convirtiéndose el crucero en un verdadero encuentro de ejes axiales en el mismo centro espacial de la catedral. Decíamos aparente, porque en realidad lo que ocurre no es que el transepto baje hacia el centro de la nave, sino que es el coro –continuación de la nave mayor en el santuario-, que ha crecido debido al aumento exponencial de las vocaciones sacerdotales durante los siglos XII y XIII y que terminó por generar una hipertrofia de los litúrgico según iremos desarrollando más adelante. Esto hizo que el tamaño del coro se igualara, prácticamente, con el tamaño de la nave, razón por la cual, se aprecia este deslizamiento del transepto hacia el centro óptico de todo el eje este-oeste del templo.

Otra característica del transepto de las iglesias góticas francesas es que en la planimetría sobresalen muy poco, dando la apariencia de ser muy pequeños o casi inexistentes –por ejemplo en Notre-Dame de París-, pero que sus dimensiones formidables aparecen claramente legibles desde fuera, en la experiencia vivencial, contribuyendo poderosamente a definir el aspecto exterior con un impresionante efecto formal en su volumetría [FIG. 186 a 188]. Funcionalmente las portadas norte y sur del transepto servían de accesos diarios al cabildo y al obispo respectivamente. Aclarado esto, podemos abordar el significado del transepto en plenitud que Hans Jentzen explica con perspicacia:

Desde el punto de vista de la uniformidad que se persigue en el efecto de los ámbitos interiores, desde el acceso por el lado oeste hasta el coro, se diría que ofrece ventajas la eliminación del espacio transversal, puesto que interrumpe el fluir de las formas. Pero ese espacio transversal, en cambio, confiere al conjunto – cuando recorremos en dirección al santuario- un curso sumamente dramático. Ante el sancta sanctorum se yergue así una poderosa barrera espacial, que subraya aún más la significación del coro y dirige la mirada hacia el ábside⁵³⁸.

En definitiva, el transepto, a modo de umbral en el recorrido, enfatiza y articula un cambio en el modo de ser de la catedral, que justamente es el indicar el paso de la *domus ecclesiae* a la *domus dei*, es decir, de la asamblea de fieles al santuario, presidido por el sancta sanctorum que es el tabernáculo, que remata en la exedra del ábside. La atmósfera luminosa y radiante que es contenida en este espacio, nos habla nuevamente del simbolismo solar de los rosetones septentrional y meridional, que hace de la resolución de este lugar una formulación espacial peculiar [FIG. 189 a 191]. Esto nos hace

⁵³⁸ Op. Cit., JANTZEN, Hans, p. 71.

pensar, a su vez, en el desarrollo exterior de las fachadas norte y sur, que serán tratadas con una delicadeza y suntuosidad que rivaliza con la gran portada real [FIG. 192].

*Los grandes rosetones de las catedrales muestran, además, dos aspectos diferentes según que se los contemple desde dentro o desde fuera. Hacia el exterior se destacan su contenido arquitectónico, su articulación y estratificación corporales, su conexión con el conjunto del edificio. Hacia el interior, forman solamente el marco sombrío para los conmovedores vitrales de llameantes colores. Desde ellos irradia el fuego supraterrrenal que inunda el ámbito de la catedral*⁵³⁹.

Junto con los rosetones de los costados norte y sur, también van asociadas las portadas correspondientes. Debemos leer que la configuración de las tres naves del transepto obtiene su directa correspondencia con las tres portadas de ambos accesos por el transepto. Si a eso sumamos los habituales tres vidrieras del ábside, tenemos que el templo gótico se ha constituido al fin, durante el gótico clásico, en la imagen viva y perfecta de la Jerusalén celeste, ideal del templo cristiano. “En efecto, una de las mayores aspiraciones de la arquitectura ojival, en su intento de hacer visible la Jerusalén celeste, es la consecución de una arquitectura inmaterial donde la luz alcance un protagonismo absoluto y la acentuación de las líneas verticales simbolice su ascenso desde la tierra a Dios”⁵⁴⁰. Es decir, el templo emplazado según los ejes terrestres, con sus doce puertas, y resplandeciente de rayos y rubíes alcanzaba su más perfecta y brillante concreción, en estos templos catedralicios del gótico clásico, según el texto de las Revelaciones.

Una última palabra acerca de los transeptos, hemos visto este elemento según sus aspectos formales y espaciales, según su simbolismo y significado, pero no desde el punto de vista del uso y los actos del fiel para habitarlo, y poca literatura se ha escrito al respecto. Dado que se accede desde las grandes portadas norte y sur, y dado que son naves, debemos pensar que estaban habilitados para el culto de los nobles y caballeros, que se congregaban en torno del crucero, donde podía estar o no el altar del Salvador, para, durante el rito eucarístico, sólo franquearlo para acceder a la comunión por aquellos que se sintiesen preparados. En ese sentido, la organización espacial de la nave mayor junto a ambos transeptos conformaría una verdadera mesa simbólica de la comunidad de fieles, esto es, del cuerpo místico de Cristo, para comerlo en propiedad al llegar al clímax de la liturgia eucarística. En ese caso y en ese lugar, la misa se convertiría en una mesa.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 75

⁵⁴⁰ GONZÁLEZ R., José Fernando. *El secreto del gótico radiante*. Gijón, Asturias: Trea, 2012, p. 11.

II. 3.9 EL CORO DE LOS CANÓNICOS

Hemos descrito la secuencia espacial y procesional de la asamblea de fieles, siguiendo el curso del desarrollo litúrgico de la misa. Es hora de penetrar, siguiendo la misma secuencia, en el santuario del templo, en la *domus dei*. El primer espacio que aparece en esta secuencia es el **coro**, que tiene como referencia más antigua la *schola cantorum* de las basílicas paleocristianas, lugar destinado al cuerpo de canónigos del cabildo que conforma la catedral. Se ha dicho, no sin razón, que este cuerpo constituye el corazón de la liturgia.

El coro era un área más o menos cerrada desde donde se entonaban los cantos litúrgicos por parte de los canónigos de la catedral y desde donde se dirigían los oficios eclesiásticos. En su origen los coros se emplazaban en el ábside rodeando el altar, probablemente derivado del culto en el templo de Jerusalén donde se entonaban los 150 salmos durante día y noche⁵⁴¹. Ya san Isidoro de Sevilla (s. VII) plantea su importancia:

Moisés (cfr. Ex 15), después de haber atravesado el mar Rojo, fue también el primero en formar coros. Eran grupos, de ambos sexos y de condición plural, a los que él mismo, secundado por su hermana, enseñó adecuadamente a cantar, alternándose los coros, un himno triunfal al Señor. El coro, por otra parte, se colocaba de tal manera que sugería la imagen de una corona y por eso se la llama así.

Por este mismo motivo, el libro del eclesiástico escribe: El sacerdote estaba de pie ante el altar y a su alrededor estaba una corona de hermanos (Sir 50, 12). Propiamente, pues, el coro lo forman una multitud de cantores. Por esta causa, entre los judíos, no se puede formar un coro con menos de diez cantores. Entre nosotros, sin embargo, el número de cantores es indiferente, no hay discriminación alguna, por más que los cantores sean pocos o muchos⁵⁴².

Con el surgimiento del monacato occidental y de sus correspondientes monasterios, y la obligación de la Regla de san Benito, de entonar los cantos de alabanzas a Dios en el *Oficio Divino* a lo largo de toda la jornada, los coros comenzaron a crecer y extenderse a lo largo de las naves de las iglesias, convirtiéndose en auténticas iglesias dentro de la

⁵⁴¹ Cfr. McNAMARA, Denis R., p. 108

⁵⁴² DE SEVILLA, Isidoro. *De Ecclesiasticis officiis* (610-615). *Los oficios eclesiásticos*, trad. según Jacques-Paul Migne. PL, vol. 83, col. 737-826 en Cuadernos Phase nº 200. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2011, pp. 16-17.

iglesia en recintos semicerrados, ricamente ornamentados y dispuestos entre la nave y el presbiterio. En el caso de los coros monásticos, se llegó a la solución de colocar el coro de los monjes en lo que se llama el coro propiamente tal y el coro de los hermanos legos en la nave. Solución que probablemente será el origen del desarrollo del así llamado «*modo español*». El modelo francés desarrolló una sillería en disposición antifonal, en la cual los canónigos se sentaban enfrentados y cantaban en filas alternas. La coyuntura de los asientos de los canónigos en proximidad al presbiterio y altar mayor proporcionaba a los clérigos la posibilidad de prestar los debidos servicios de altar. Con el aumento de los miembros del cabildo, se dispuso una doble sillería, una baja adelante, y una alta detrás rodeándola. En algunos casos se terminó por cerrar hacia el oeste, cortando el flujo desde la nave, con el llamado trascoro, un facistol o una simple –aunque elaborada– cancela, dejando un vano, una puerta o bien colocando un altar secundario de cara a la nave. Para nuestra tesis, el coro supone el verdadero epicentro en torno a la cual gira la proposición central de nuestro análisis, por ello tendrá un desarrollo un poco mayor que el resto de las partes, y volverá a discutirse en la tercera y última parte de este ensayo [FIG. 193]. Durando hace algunas precisiones acerca de la función y origen del coro en su *Rationale*:

El coro de los clérigos es el lugar donde estos se reúnen para cantar juntos, o la multitud del pueblo reunido para asistir a los santos misterios. El coro (chorus) ha tomado su nombre de chorea (danza) o de corona (corona). En efecto, un tiempo los clérigos permanecían en pie en torno a los altares, como en una suerte de corona y cantaban así, en la misma tonalidad, los salmos. Pero Flaviano y Teodoro establecieron después, que cantaran o salmodiaran alternativamente y fueron instruidos en este aspecto por Ignacio, que sobre este tema, había sido instruido primero por Dios. Así pues, los dos coros de cantores designan los ángeles y los espíritus de los justos que loan a Dios con una voluntad recíproca y que se exhortan mutuamente entre ellos a hacer el bien. Toman el nombre de coro (chorus) de la concordia (concordia), o mejor, del acuerdo, que consiste y que existe en la caridad, ya que aquel que no posee caridad no puede cantar convenientemente. ¿Qué cosa significa este coro y por qué los más ancianos y los más altos en dignidad, se sientan allí de últimos y en el puesto más bajo? [...] Y notad cómo cuando un solo clérigo cante, esto será expresado en griego con el término monodia, mientras en latín se usa la palabra tycinium. Cuando en cambio dos clérigos cantan juntos, se acostumbra llamar esto bicinium. Finalmente, cuando los cantores están en gran número, se designa su melodía unánime como coro (chorus)⁵⁴³.

⁵⁴³ DURAND DE MENDE, Guillaume. *Prochiron, vulgo Rationale divinatorum officiorum*. Traducido al italiano como *Manuale per comprendere il significato simbolico delle cattedrali e delle chiese*, Roma: Arkeios, 1999., pp. 32-33.

Agrega Durando que una balaustrada separaba el altar del coro, enfatizando así el carácter del santuario “...Las balaustradas, por medio de las cuales el altar es separado del coro, representan la separación que se debe hacer entre las cosas de la tierra y las del cielo”⁵⁴⁴. Las sillerías daban a su vez el necesario confort y reparo a las largas jornadas que constituían el rezo del oficio divino: “los escaños, sobre el cual se sientan en el coro, significa que a veces es necesario que el cuerpo se relaje y que el espíritu se recree, porque el trabajo y el ardor que no han moderado un descanso alternativo entre éstos, no son durables”⁵⁴⁵.

Pero el canto litúrgico no era en modo alguno la única función del coro, también estaba asociado a una segunda obligación que son los *servicios de altar*. Por tanto el coro se puede extender a funciones más amplias como las arquitectónicas, litúrgicas, musicales, procesionales, económicas y funerarias. Por tanto el coro desempeña una función central dentro del espacio y uso catedralicio.

*El Cabildo catedral celebraba un conjunto de procesiones litúrgicas, ordinarias que formaban parte de la liturgia de cada día: procesión de Vísperas, procesión antes de la misa de Tercia, así como las procesiones especiales de algunos días solemnes: Domingo de Ramos, Corpus Christi, Rogativas. Celebraba, también, algunas procesiones extraordinarias a causa de alguna necesidad especial: sequías, guerras, pestes, etc. Cuando la necesidad era muy grande las procesiones se repetían durante tres, seis, o nueve días cantando las letanías, y si la petición se concedía, se agradecía con otra procesión de acción de gracias*⁵⁴⁶.

La problemática de los nuevos coros es un fenómeno que sólo apareció sino hasta el siglo XII, dándose y cristalizando sus principales definiciones durante el XIII. Este fenómeno irá aparejado con otros procesos sociales que presentarán -según tendremos oportunidad de ver-, una notable solución de continuidad, por tanto:

Estos conjuntos corales solo se pueden entender en el espacio para el cual fueron concebidos, del mismo modo que el ámbito de la catedral, como espacio y arquitectura, sólo puede entenderse desarrollando sus funciones en torno al coro. El coro viene a ser el corazón de la catedral que impulsa la vida en aquel cuerpo arquitectónico. El coro da la medida y fuerza de su cuerpo capitular. El coro y sus funciones litúrgicas, desde la asistencia al rezo de las horas hasta la solemnidad

⁵⁴⁴ *Ibíd.*, p. 38.

⁵⁴⁵ *Ibíd.*, p. 38.

⁵⁴⁶ SÁNCHEZ HERRERO, José. “La Catedral, iglesia madre y cabeza de las iglesias del obispado”, en CHACÓN GÓMEZ-MONEDERO, Francisco A. y SALAMANCA LÓPEZ, Manuel, J. (coord.). *La Catedral: Símbolo de renacer en Europa*. Cuenca: Alderabán, 2010, p. 143.

*prestada a las celebraciones por la capilla de música, son en definitiva la razón última que define a la catedral frente a cualquier otro tipo de templo*⁵⁴⁷.

Por ello el cierre del coro como un edificio prácticamente autónomo y opaco dentro de la nave mayor ha sido sin duda uno de los temas más polémicos a que se ha enfrentado el concepto y diseño del templo cristiano, al generar un espacio que atenta contra la fluidez general propuesta por el espacio gótico; y debemos ser muy cuidadosos a la hora de hacer una crítica al modelo que se desarrolló y que tuvo -podemos afirmar- su máximo desarrollo en el citado «*modo español*» desarrollado por las catedrales peninsulares. Modelo que tuvo repercusiones en la tipología catedralicia trasplantada a América.

Sin embargo, en todas estas excepciones de la resolución del coro, no debemos ver otra cosa que una contrariedad y negación de lo dispuesto por el IV Concilio Lateranense, pues el modelo de iglesia que se estaba presentando iba contra el modo de garantizar el culto y organizar la liturgia propuesto por el Papa. El modelo elegido para ello por la Iglesia de Occidente, y expresada significativamente por la fiesta del *Corpus Christi*, fue la del alarde y boato, es decir la «*Presencia*». A su vez la Iglesia Oriental se inclinó más por el secreto, el misterio, en definitiva, la «*Ausencia*» [FIG. 194].

Bizancio y el cristianismo oriental prefieren cierta forma de retiro, tomando en consideración así la presión anicónica que no dejaba de ejercer el judaísmo y, posteriormente, el islamismo. En la tradición ortodoxa, todo se basa en la revelación: en el interior mismo de la iglesia, el santuario no resulta accesible ni visible de forma directa. Se encuentra en el centro del iconostasio, un tabique abierto con tres puertas y decorado con iconos. Ciertamente, encontramos una gradación comparable en las iglesias occidentales. El fiel no accede directamente al coro y la hostia consagrada se deposita en el interior del sagrario. Sin embargo, en Occidente, todo resulta visible de inmediato, ni que sea desde el fondo de la nave. No se produce la sensación de un misterio oculto, y después revelado, que caracteriza la liturgia ortodoxa. Por otra parte, los occidentales no dudan en meter el «santo sacramento» en una custodia y sacarlo después para la procesión. En Oriente las procesiones se realizan en torno a iconos. Del mismo modo, el rey medieval se sumerge en el corazón de su pueblo, mientras que el absolutismo del antiguo Régimen invierte la tradición medieval. Ningún rey de la Edad Media se habría «retirado» como hizo Luis XIV en Versalles.

⁵⁴⁷ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *Teoría del coro en las catedrales españolas*. Discurso de ingreso en la Real academia de Bellas artes de San Fernando. Madrid, 1998, p. 11.

Para el Corpus Christi, se coloca la custodia bajo el objeto más sacralizado –más sacralizante- de la Edad Media: el palio. Atravesar la ciudad bajo palio. Ése era el acto real por excelencia. Pero entendamos bien. No se adapta un rito real al Cuerpo-Dios: es el rito real el que se inspira en el Corpus Christi, no a la inversa. El rey, cuerpo físico y cuerpo místico, se presenta bajo palio porque el santo sacramento lo ha hecho antes que él. Prima la encarnación⁵⁴⁸.

Occidente fue definiendo una imagen por el Dios encarnado, desarrollando consecuentemente una «teología de la Presencia», donde la participación activa del principal sacramento, el misterio eucarístico, era una clave que debía ser protegido con todo el celo por el obispo y los miembros del cabildo. Ver, oír, sentir constituían la clave por el cual el fiel se sentía parte militante de esa Iglesia. Al menos esa era la intención que había detrás del último de los concilios lateranenses. Por lo demás el espacio gótico desarrollados por los maestros de obras estaban en plena concordancia con ello desde el origen mismo del trazado del templo. Sin entender estos dos puntos no podremos encontrar la solución precisa formal y funcional a la que debía llegar el coro. Quizás, precisamente, el no entender estos supuestos precipitó el desarrollo de los modelos de coro que se desarrollaron en las distintas regiones de Europa, con mayor o menor fortuna.

La belleza de la Liturgia romana conservaba algo sencillo, claro, tradicional, pero no sucedía lo mismo con Oriente, en donde los ritos se complicaron hasta tal extremo y aparentemente se rodearon de misterio. Ya se tratase del tipo siriaco, del copto, o del bizantino (con sus tres variedades de San Basilio, de San Juan Crisóstomo y de lo Presantificado) se había cargado de símbolos, de largas ceremonias y de oscuros ritos para el Culto. El «iconostasio», barrera que separaba el altar de los fieles, tuvo como resultado que lo esencial del drama sagrado transcurriese fuera de toda vista, en el «ritual del silencio». El conjunto de los cantos y de las procesiones preparatorias podía ser bello, pero no actuaba tan directamente sobre las almas, allí se evocaba no tanto al cristo inmolado, al Redentor, como al temible Verbo, rodeado por las milicias celestiales.

El Occidente, la Misa era verdaderamente un drama que el fiel podía seguir y cuyas etapas le eran familiares. A pesar de las reducciones hechas a los oficios desde la Edad Media, ¿no es verdad que muchas ceremonias del ciclo litúrgico –por ejemplo, las de la Semana Santa, o las ceremonias de Navidad o de Pascua- sugieren todavía hoy, irresistiblemente, la idea de drama? Los responsos alternados, los cantos e incluso los ornamentos, todo impulsaba a suscitar en las conciencias el sentimiento dramático⁵⁴⁹.

⁵⁴⁸ Op. Cit., LE GOFF, Jacques, pp. 93-94.

⁵⁴⁹ Op. Cit., ROPS. Daniel, p. 82.

Esto es más interesante si comparamos el rito litúrgico y el espacio dispuesto para ello en el templo de Jerusalén [FIG. 57 y 58], donde el pueblo le quedaba vedado el acceso al templo, y no veía nada de lo que allí transcurría, acentuando el *mysterium tremens* que era la casa de Dios. Pero ahora el velo del templo se había rasgado y el misterio se había hecho visible a toda la comunidad, permitiendo la plena participación en el misterio de la Redención. Cristo había llegado para todos, sin exclusiones. Lo que en el Antiguo Testamento se nos presentaba de modo velado, ahora era revelado por la encarnación, muerte y resurrección de Cristo en el Nuevo Testamento, pues todo acontecimiento del Antiguo Testamento era una prefiguración del Nuevo: *in vetere testamento novum latet, in novo vetus patet*, decía san Agustín. Esa era la buena nueva del Cristianismo.

Queremos insistir que no estamos juzgando aquí el valor estético que pudieran tener estos coros, sino enfatizar que a una forma de vida le corresponde una forma debida. La clave para una apreciación valórica correcta de estos coros será entonces la estrecha concordancia entre la liturgia desarrollada, el espacio arquitectónico propuesto y el cumplimiento de las recomendaciones pastorales que emanaba desde la jerarquía de la iglesia, que debía articular estos en virtud de tener la mano en el pulso del tiempo y el oído en el corazón de Dios. Veamos entonces algunos de las posibles causas por las cuales se llegó a este punto, que de alguno u otro modo hemos adelantado someramente:

Según hemos ido avanzando en esta tesis, hemos argumentado que el gótico no sólo era un estilo arquitectónico –el arte ojival–, sino que era además un estilo de vida, una concepción de mundo. En el plano religioso había revelado una nueva sensibilidad, “*un intimismo creciente, una tendencia a ver y experimentar de modo sensible, una acentuación de la dimensión subjetiva frente a los factores objetivos, un amor apasionado por lo concreto y lo realista*”⁵⁵⁰. Esto tiene que ver con una visión de Dios –y compartiendo la opinión de Le Goff–, esta imagen que tenía la inmensa mayoría de los cristianos, incluidos los clérigos, de aquella época no era siempre la misma⁵⁵¹. El concepto de la Santísima Trinidad no era homogéneo en lo que respecta a la vida cotidiana. Si por ejemplo en la era carolingia podemos adivinar una acentuación a la imagen de Dios Padre, donde el monarca era la imagen terrenal de Éste, tras el fallido intento teocrático,

⁵⁵⁰ Op. Cit. BAZURKO, Xabier, p. 267.

⁵⁵¹ Cfr. LE GOFF, Jacques. *El Dios de la Edad Media*. Madrid: Trotta, 2004, pp.26-29.

donde sugería alguien paternal, guía y protector, es decir, una fuente de autoridad⁵⁵². Se entiende porque aquellos tiempos eran tiempos en que la sociedad debía constituirse lenta y penosamente después del derrumbe del mundo clásico. Por tanto hay una acentuación hacia un Dios inmutable, en majestad, expresión de Su realeza sagrada⁵⁵³. Luego aparece cada vez más la figura del Hijo, donde surge no sólo como el Dios de los hombres sino como Dios hecho hombre, Hijo del hombre, es decir, arquetipo del hombre, cuyo acto esencial y ejemplar fue su Pasión y muerte en la cruz. Hecho preclaro de esto fue san Francisco (1181-1226), el santo de la humildad, de la pobreza, de la fiel imitación de Cristo. Al recibir los estigmas, se identifica plenamente con Jesucristo. *“Dios ha descendido de nuevo a la tierra en un momento en que el conjunto de los valores cristianos siempre vivos, siempre practicados –pues hombres y mujeres siguen siendo cristianos- no están confinados ya en el cielo. Los siglos XIII y XIV, siglos de crisis, de epidemias, de guerras, impulsan todavía más allá esta devoción a Cristo”*⁵⁵⁴. Y si la espiritualidad cristiana de la época gótica ahora privilegia un *Christus secundum carnem*, y aparentemente conlleva un relegamiento a un segundo plano la figura del Cristo glorioso sumergido en la majestad del Dios trino, donde el *Kyrios* resucitado tiende a disolverse o posponerse; lo cierto es que esta vigorización del Hijo, aparece en un interesante equilibrio entre el Cristo encarnado y Cristo glorioso y resucitado, superando en su origen una falsa dialéctica, que sólo habría de polarizarse tras la Peste Negra, en el Otoño de la Edad Media. Así al mismo tiempo:

*La persona de Dios se reequilibra en la devoción de los cristianos. En el siglo XIII, el Cristo sufriente de la Pasión coexiste con el Cristo glorioso de la Eucaristía, exhibido en la procesión del Corpus Christi bajo palio, y con toda una serie de imágenes que sitúan al frente a la Trinidad y en las que el Padre lleva al Hijo, coronado por la paloma del Espíritu Santo. El Espíritu Santo viene a inspirar, como un nuevo Pentecostés, a las corporaciones y los individuos que le están consagrados*⁵⁵⁵.

⁵⁵² Es sintomático comprobar que la asimilación del concepto de la Autoridad (autor de vida) y la Paternidad de Dios encarnada en el hombre como causa segunda en la imagen del Monarca, será contrarrestada y desacreditada en nuestra Modernidad por Nietzsche, que mató a Dios y después con Freud, que mató al padre, dejando al hombre en la más completa orfandad espiritual, vital y moral, con el consiguiente descrédito que se tiene en estos tiempos hacia todo quien ostente o represente Autoridad.

⁵⁵³ Ver HANI, Jean. *La Realeza Sagrada. Del faraón al cristianísimo rey*. Palma de Mallorca: José, J. de Olañeta, 1998.

⁵⁵⁴ *Op. Cit.* LE GOFF, Jacques. *El Dios de la Edad Media*. pp. 27-29. Cfr. con *Op. Cit.* BASURKO, Xabier, pp. 268-276.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 29. Creemos que es sintomático los lúcidos, asombrosos y polémicos escritos del beato Joaquín de Fiore (1135-1202), *De unitate seu essentia Trinitatis* y *su Liber Figurarum*, que tuvieron un importante eco en el XIII, cuyos textos sobre una interpretación mística las edades de la historia bajo el patronazgo de la Santísima Trinidad estaba en un

Esta era la atmósfera psíquica que se respiraba en el paso del siglo XII al XIII y probablemente la exaltación espiritual de esta época buscó un combinado equilibrio entre el lenguaje simbólico tradicional, y el gusto por el inmediato elogio a los sentidos, de este modo *“el gótico fue resultado y manifestación de una nueva cultura, la cultura urbana en la que empezaba a imponerse el asociacionismo gremialista y profesional, y sobre la que actuaba, unificando aspiraciones y actividades, la autoridad del obispo, cuya cátedra inspiró el nombre del edificio más representativo de la época: la catedral”*⁵⁵⁶. De todo esto se desprenden dos reflexiones sumamente importantes: por un lado la teología de la Presencia que se estaba desarrollando en Occidente en esta época, necesitaba una aproximación sensible al Misterio, cercano, tangible. La sensibilidad del hombre sencillo, del laico o del hombre consagrado, lo reclamaba. Por otro lado la arquitectura gótica se había convertido en una reverberación y destello de esa prefiguración teológica, donde según la formulación del Aquinate *“nada llegaba al intelecto sin antes pasar por los sentidos”* era una máxima de universal observancia –parafraseando a Kant- del hombre del s. XIII. Pero los portentosos espacios góticos de las incipientes catedrales debieron dar albergue y solución a algunos desafíos nuevos, puntuales pero gravitantes a su vez, que supuso el denodado auge de los burgos, que pronto destellarían como ciudades opulentas y vigorosas.

*El alma del fiel se encontraba así en contacto con esa expresión elevada, total, universal, de la Fe que es la Liturgia. Hacía ésta presente a Dios más sensiblemente que el mejor sermón, y que el más erudito tratado. Aquel conjunto de gestos y palabras, mediante las cuales regulaba la Iglesia las relaciones oficiales y comunales de sus fieles, y con el que acompañaba los grandes momentos de la vida pública y privada, ocupaba, pues, un lugar eminente en el hecho religioso medieval, un lugar que el Cristiano de hoy mide muy mal, si no tiene contacto con esa realidad más que por una rápida misa dominical oída al final de la mañana...*⁵⁵⁷

La liturgia obraba primero sobre las almas de los fieles por su belleza formal. Tanto la riqueza de los ornamentos sacerdotales, la serena pompa de las ceremonias, la elevación de la sagrada Forma, el poder emocional que suscitaban el sonido de sus poderosos órganos con esos sonidos tan penetrantes, o la poderosa sencillez del canto monódico realizado por sus canónigos o cantores, contribuía a envolver al participante en una atmósfera exaltante, en una penetrante luz espiritual, todo eso aconteciendo en el

delicado equilibrio entre la ortodoxia y la herejía, escribiendo así una novedosa dinámica renovada de la Historia, que expresaba los anhelos e ideales que vivían los hombres de su tiempo.

⁵⁵⁶ PLAZAOLA S.J., Juan. *Historia del Arte Cristiano*. Madrid: BAC, 2001, p. 133.

⁵⁵⁷ *Op. Cit.*, ROPS, Daniel, p. 80.

formidable espacio gótico, bajo la transmutada claridad que caía de las vidrieras. *“El rito se inscribía para él, en una tradición secular; cada período de la misa evocaba un hecho de la historia Sagrada o una fidelidad ancestral. Se sentía, se sabía enfrentado con el drama de su propia salvación, con los misterios que importaban más que la vida, con la Encarnación, con la Redención, con la Resurrección”*⁵⁵⁸.

Es relevante insistir que es durante el ocaso de la Edad Media, a partir del s. XIV, que se irá insistiendo y acentuando unilateralmente la sola humanidad de Cristo, relegando decididamente su otro aspecto: su dimensión divina, con lo que la devoción y la fe caerán en una suerte de sentimentalismo, psicologismo y moralismo que destruirá la actitud sagrada esencial hacia el misterio, perdiendo, o al menos alejando, así su dimensión ontológica.

Ciudades y catedrales existieron desde el origen del cristianismo, pero no en la cantidad de núcleos urbanos y con poblaciones tan numerosas como las que despuntaban en el paso del s. XII al XIII. Si bien Roma poseía, en algunas ocasiones, una población flotante de unos doscientos mil peregrinos diarios que debía albergar de algún modo, París alcanzaba en el siglo XIII unos ochenta mil habitantes, Chartres unos quince mil y Amiens unos diez mil⁵⁵⁹; el auge de las ciudades y la nueva concentración de población es un fenómeno típicamente de la época del gótico y simultáneo al desarrollo de ésta, sobre todo cuando las catedrales se convertían en signos visibles de la opulencia y vitalidad de sus ciudades. Esto suponía un fenómeno completamente nuevo para aquella época, donde Monasterios y Feudos ya no daban las respuestas a las problemáticas y dinámicas urbanas nuevas que se sucedían.

Entre estos hábitos mentales nuevos fue la alta proliferación de un clero del canon secular que llegó a constituir el asombroso porcentaje de una décima parte de la población de las ciudades sin contar a los moradores de conventos hacia el otoño de la Edad Media. Esto con el subsecuente desarrollo de un numeroso «proletariado clerical»,

⁵⁵⁸ *Ibíd.*, p. 81. “Sin embargo este amor a la Liturgia no dejaba de ir acompañado por cierta dejadez. Acaecía que la conducta de los fieles (e incluso la de los sacerdotes) dejara que desear. Se acudía a la iglesia con perros, con gatos e incluso con halcones; los hombres permanecían siempre con la cabeza cubierta, conversaciones galantes ocupaban agradablemente la duración de los oficios.[...] Tuvo que controlar también, de cerca, la misma celebración de la Misa por el sacerdote. Exigió la presencia, por lo menos, de un acólito, no autorizó (a partir de 1065) a cada sacerdote a decir más de una Misa por día (pues algunos para aumentar su renta, hubiesen dicho hasta una docena), salvo excepciones previstas; en especial en Navidad. Por el contrario, como ciertos sacerdotes tendían a no decir Misa nunca, el Concilio de Ravena, en 1214, ordenó que todo sacerdote celebrara, por lo menos, una vez al año; y el de Toledo, en 1324, cuatro veces”.

⁵⁵⁹ CRAMPON, Maurice. **La Cathédrale d'Amiens**. Amiens: C.R.D.P. d'Amiens, 1987, p. 7.

en que la mayoría de ellos vivía en condiciones materiales, espirituales e intelectuales muy deficientes generando, en el decir de Jungmann, una Hipertrofia de lo litúrgico ⁵⁶⁰. Aunque en su defensa debemos decir que esta es también la época de los hospitales, a pesar de la carencia de medios, de los montes de piedad, la de la *charitas*, invocada en el sentido original del amor ⁵⁶¹. En todo caso estas sombras y luces son más evidentes en el declinar de esta época, y donde la segunda mitad del s. XIII es sólo el proceso de inicio de esas problemáticas.

Con respecto a los canónigos, es decir, los clérigos que compartían las labores y las rentas de una catedral; desde los tiempos de la reforma de la vida religiosa de los clérigos en torno de Crodegango, obispo de la diócesis de Metz en el s. VIII, se había impulsado el proyecto de normar la vida de éstos, inspirándose en la vida de san Benito. Carlomagno intentó más tarde hacerlo extensivo a todo el episcopado de la Galia ⁵⁶².

El clero se encontraba, así, excluido de la organización de lo temporal en provecho exclusivamente del servicio sagrado y llevaba una vida comunitaria bastante amplia: oraciones, comida y descanso en común. Los clérigos no hacían votos de pobreza; entregaban sus bienes a la comunidad para conservar su usufructo. Desarrollaban algunas tareas pastorales como la prédica. La idea era crear entre el obispo y los clérigos una vida de plegaria ⁵⁶³.

El Concilio de Aquisgrán del año 816 ratifica, con mayor radicalidad, la *Institutio canonicorum* de Crodegango en el Cap. XVIII ⁵⁶⁴. A su vez esta medida fue refrendada para todo el canon secular catedralicio en el sínodo romano de 1059, exhortando a los canónigos a vivir en comunidad y a tener todos sus bienes en común, tal como habían

⁵⁶⁰ Esta hipertrofia de lo litúrgico nos parece capital para entender otras consecuencias colaterales que acarreará en el plano arquitectónico-litúrgico. Cfr. JUNGSMANN, Josef Andreas. *El estado de la vida litúrgica en vísperas de la Reforma*. San Sebastián: Dinor, Prisma 64, p. 93; Op. Cit., BASURKO, Xabier, pp. 283-290 y SCHATZ, Klaus. *Los Concilios Euménicos: encrucijadas en la historia de la Iglesia*. Madrid: Trotta, 1999, pp. 162-163.

⁵⁶¹ Cfr. Op. Cit. LE GOFF, Jacques. En Busca de..., p. 153

⁵⁶² "Nosotros pedimos que los canónigos que viven con el obispo en las ciudades habiten en el interior de los claustros, duerman en un mismo dormitorio, coman en un mismo refectorio, con el fin de estar más fácilmente disponibles para celebrar las horas canónicas, y que sean exhortados y enseñados para una vida de conversión. Que reciban del obispo, según sus posibilidades, el alimento y la vestidura con el fin de que no encuentren ocasión de salir en virtud de su pobreza". ERLANDE-BRANDENBURG Alain. *La Catedral*. Madrid: Akal, 1993, p. 64.

⁵⁶³ *Ibid.*, pp. 63-64. Ver también del mismo autor "Sanctuaire et chœur des religieux après la réforme de Chrodegang" en YZQUIERDO PERRÍN, Ramón (ed.). *Los coros de catedrales y monasterios: Arte y liturgia*. Actas de simposio. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001 pp. 43-54.

⁵⁶⁴ "Es necesario que se organice muy rápidamente la vida de los canónigos [...], es necesario que los claustros, en cuyo interior el clero debe vivir según la regla canónica, estén cerrados pro muros en todos los costados, a fin de que nadie pueda entrar o salir si no es por la puerta; que haya en el interior un dormitorio común, un refectorio, una bodega y otros edificios de servicio, necesarios para la vida comunal de los hermanos". Op. Cit. ERLANDE-BRANDENBURG Alain. *La Catedral*, p. 64.

hecho los apóstoles, aunque algunos se mostraron renuentes y continuaron siendo “canónigos seculares”, la gran mayoría comenzó a vivir en comunidades semimonásticas, siguiendo la regla de san Benito o de san Agustín⁵⁶⁵.

Cierto número de canónigos se entregaron a las tareas de atención espiritual de los laicos que los monjes, dada la condición de vida cenobítica, no les estaban permitidas; prestando atención pastoral a las parroquias, efectuando labores de predicación o entregándose a la tarea de la educación en las incipientes escuelas catedralicias, además de la provisión de las labores materiales y de subsistencia propias de la vida canonical. No obstante, el clero catedralicio y las comunidades monásticas tenían un planteamiento funcional en cuanto a los requerimientos espaciales, debido a su vida en común: la asistencia al coro para los rezos y cantos diurnos y nocturnos hizo que los dormitorios se ubicaran en proximidad a éste, conectados por el transepto, asimismo ocurría con el refectorio y la cocina: *“Estas iglesias monásticas y catedralicias muy iguales en los primeros tiempos dejan de serlo a partir del momento en que los cabildos catedrales se secularizan, es decir, renuncian a la vida en comunidad, vinculada al claustro, lo que va unido al proceso de aparición de las catedrales románicas y, especialmente, de las góticas”*⁵⁶⁶.

A mediados del siglo XIII, y por presiones del propio cabildo, estas medidas fueron paulatinamente suprimidas y comenzó la secularización del cabildo, lo que trajo aparejadas otras consecuencias como el abandono del *dormitorium* y la construcción de casa para los clérigos dentro del recinto catedralicio. No podemos dejar de obviar que la libertad que se respiraba en los florecientes burgos haya terminado por minar las bases de la vida comunitaria de estos clérigos, y que además, como eran ellos los que elegían a los obispos de sus diócesis respectivas, fuera fuente de enormes tensiones entre ambos, y esta ansiada búsqueda de autonomía, generara un cambio radical en el *modus operandi*

⁵⁶⁵ Ver DURANT, Will. *La Edad de la Fe: Historia de la civilización medieval*. Buenos Aires: Sudamericana, 1956, tomo II pp. 567-568. “...estas comunidades escogieron la denominada Regla de San Agustín (354-430), es decir, se inspiran en los principios de la vida ascética que el obispo de Hipona propuso a los clérigos y a las religiosas de su entorno, razón por la cual se llamó a los clérigos que formaban estos cabildos “canónigos de San Agustín”. De esta Regla tomaban obligaciones de piedad (Oficio Divino) y de virtud que completaban con reglamentos cotidianos sacados de la tradición de Aquisgrán o del régimen benedictino. El fundamento era la exigencia de una vida en común –con la obligación de obedecer a un jefe de la comunidad llamado deán, prior o abad-, la pobreza individual y la castidad (puesto que los canónigos eran por lo general presbíteros), aunque no se trataba de un ideal monástico, pues siempre se preocuparon de atender las necesidades espirituales de los grupos humanos a sus alrededores”. Op. Cit. SANCHEZ HERRERO, José, p. 134.

⁵⁶⁶ *Ibíd.*, p. 135.

de conducción de la vida en común que gozaban los canónigos. A esto hay que agregar que el aumento explosivo del número de integrantes del cabildo catedralicio.

La catedral gótica, en su hechura, hacía ver la fuerza de los cabildos que, en el siglo XIII conocen una verdadera edad de oro, pues su poder había llegado a ser grande tanto frente al obispo, al que ellos eligen, como ante el rey y la nobleza ya que ellos forman parte de este estado en sus miembros más destacados, si es que además no eran cancilleres y capellanes en la corte. Por otra parte habían recibido del rey privilegios, tierras y vasallos, con jurisdicción civil, convirtiendo al alto clero catedralicio en un verdadero poder colegiado. Es entonces cuando los cabildos abandonan su vida en comunidad, salvo excepciones⁵⁶⁷.

Así la arquitectura debía dar cabida a estas nuevas necesidades programáticas. Las antiguas cabeceras de los ábsides románicos no daban abasto. Siendo entonces un problema nuevo, las soluciones que se formularon durante la marcha propondrán una relativa gama de soluciones, que con mayor o menor fortuna lograrán una adecuación de las necesidades crecientes del coro al trazado de las catedrales, por ello *“la diversidad se mantuvo ya que los obispos tenían en este campo una cierta libertad”⁵⁶⁸*. De los ensayos, pruebas, errores y correcciones hechas durante el siglo XIII debía salir el modelo idóneo que se ajustara a los nuevos requerimientos. En todo caso podemos decir que los cambios que se dieron acogieron de mucho mayor modo los cambios de regímenes de vida del clero que las novedades litúrgicas de la época. Por tanto, muchas de las catedrales góticas son herederas de la absoluta voluntad del cabildo catedralicio en orden al espacio que deseaban ocupar dentro del templo como fuera de él. El proceso de secularización de los cabildos comenzó hacia fines del s. XII y prosiguió durante todo el s. XIII, conociendo excepciones hasta el s. XIX⁵⁶⁹.

En la catedral sólo se mantuvieron el servicio del altar, el coro en el templo, y las reuniones de cabildo en la sala capitular. Pronto cayeron en el olvido el refectorio y el dormitorio. Se separaron la mesa episcopal y la mesa capitular, es decir, sus bienes, lo que tuvo un efecto inmediato en la disposición de la catedral. Se abandonó la forma monástica de la disposición del coro, es decir, en la cabecera del templo, inmediato al altar aunque separado de él por medio de una reja.

Así entendida la catedral gótica ofrece una variante original y sin antecedentes en la historia de la configuración del espacio religioso del templo cristiano, pues al tradicional ámbito del presbiterio o capilla mayor, le antecede ahora un espacio para

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 136.

⁵⁶⁸ *Op. Cit.*, ERLANDE-BRANDENBURG Alain. *“Sanctuaire et chœur des religieux après la réforme de Chrodegang”* en YZQUIERDO PERRÍN, Ramón (ed.). *Los coros de catedrales...*, p. 45

⁵⁶⁹ Por ejemplo el emblemático caso de la catedral de Pamplona. Ver *Op. Cit.*, SÁNCHEZ HERRERO, José., pp. 135-136.

situar el clero de la catedral. Dicho espacio se define con clara autonomía e independencia de tal manera que da lugar a la que podríamos llamar iglesia capitular dentro del templo catedral⁵⁷⁰.

Es el modo, precisamente, de cómo se resuelve esta iglesia capitular dentro del templo catedral lo que determinará la mayor o menor fortuna, debido a su “capacidad litúrgica instalada”, de conquistar un necesario espacio continuo y unificado, o al contrario, romper la unidad espacial fragmentando lo que fue concebido unitariamente. Era necesario y urgente hacer una lectura correcta y adecuada de la realidad, pues siempre ésta es determinante en un proyecto de arquitectura. Sobre todo porque la realidad es el horizonte que tiene que manejar un proyecto de arquitectura; y el sentido de ésta es articularla. La incapacidad de esto se debería principalmente a una falta de inteligencia en su raíz etimológica: *in-inteligere*, esto es, el no poder o no saber leer entre líneas, entre datos; pues, precisamente inteligir significaba hacer una lectura que fuera exhaustiva, donde nada se debía dar por supuesto y que fuera de carácter esencial, en que se podía distinguir lo importante de lo accesorio. Sin esa lucidez el nuevo trazado quedaba sujeto a una variopinta gama de arbitrariedades y casuísticas que vamos a tener oportunidad de desarrollar. La excesiva clericalización de su arquitectura sería una de ellas. En todo caso:

El número de sillas en el coro es consecuente con el número de prebendas. Se comprende que, en el momento de elaborar de un proyecto de reconstrucción, se tuviese especial cuidado en que el acondicionamiento del coro correspondiese a su necesidad de silencio para asegurar el rezo y el recogimiento. La construcción de un cierre sobre sus lados y su prolongación hacia el oeste obedece a esa necesidad de aislamiento, al mismo tiempo que permite apoyar las sillas, generalmente dispuestas en dos niveles: sillas altas y sillas bajas. Éstas estaban coronadas con saledizos más o menos altos que ponían a los canónigos al abrigo de los rigores climáticos.

El asiento del obispo estaba situado en el extremo oriental de la sillería Sur, estableciendo así una suerte de vínculo entre el santuario y el coro de los canónigos. De ese modo se encuentra dispuesto el coro de la catedral de Angers. Éste era el símbolo de la participación del obispo en la vida comunitaria de los canónigos. No es necesario recordar que este coro no tenía un altar: los canónigos celebraban el oficio en uno de los altares situados en las capillas radiales, en la iglesia o, incluso, en las tribunas⁵⁷¹.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, pp.136-137.

⁵⁷¹ *Op. Cit.*, ERLANDE-BRANDENBURG Alain. **La Catedral**, pp. 228-229.

La disposición y emplazamiento del coro, si bien se ubica habitualmente entre el crucero y el presbiterio, esta disposición puede cambiar según el trazado de la catedral y las nuevas exigencias que surgen en el s. XIII, dado principalmente por el número de canónigos que conoció un aumento explosivo en esta época, debiendo componérselas con diferentes soluciones para dar cabida a las nuevas necesidades del culto Emblemático de esto, será la nueva ampliación del coro de la catedral de Laon, que habiéndose concluido en 1205, ya hacia el año 1210 derribaron su antigua cabecera para reemplazarla por un formidable y extenso coro que iba a contener a uno de los cabildos más aristocráticos y considerables de la Galia durante los siglos XII y XIII, pero que irá perdiendo importancia y protagonismo en los siglos siguientes [FIG. 195]:

*Este cambio de régimen de vida, que tiene otros muchos e importantes efectos en relación con el obispo o con los bienes de la catedral, coincidió con el proceso constructivo de algunas catedrales como la de Laon (Francia), concebida en términos románicos de breve cabecera, que inmediatamente hubo de modificarse sobre la marcha dotándola del profundo chœur gothique para acoger a uno de los cabildos más numerosos y poderosos de Francia. Esta cabecera que todavía tiene mucho de experimental, encarna uno de los mejores ejemplos para comprobar la inmediata repercusión de los cambios institucionales en los programas arquitectónicos*⁵⁷².

Esto acarreará en definitiva, una “clericalización de la arquitectura de la catedral”⁵⁷³ que iniciará una tendencia de la cual será difícil abstraerse en adelante, donde si bien la iglesia sigue siendo la sede episcopal, comienza a verificarse una orientación progresiva hacia las necesidades y deseos de los canónigos de la catedral, lo que conllevará finalmente a una total exclusión de la masa de fieles.

Entre los distintos acondicionamientos que se hicieron en estos templos, destaca el caso de la catedral románica de Santiago de Compostela, que es emblemático en este sentido; pero también se define por una curiosa peculiaridad que será gravitante en el desarrollo ulterior de la espacialidad de las catedrales hispánicas. La condición excepcional de ser el tercer lugar de peregrinación de la cristiandad, tras Jerusalén y Roma, lo que lo convertía en un santuario que recibía una población flotante de alrededor de medio millón de peregrinos al año, con todos los beneficios eclesiásticos y las rentas que percibía, hizo que se conformara un nada despreciable coro catedralicio que ascendió

⁵⁷² NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. “Los coros catedralicios españoles” en *Op. Cit.*, YZQUIERDO PERRÍN, Ramón (ed.). **Los coros de catedrales y monasterios...**, p. 29. Kimpel, D. y Suckale *L'architecture gothique en France*, 1982.

⁵⁷³ KIMPEL, Dieter y SUCKALE, Robert. *L'architecture gothique en France*, París: Flammarion, 1990, p. 209.

al número de setenta y dos canónigos⁵⁷⁴. Aquí se presentaron inmediatamente tres problemas muy particulares y especialmente complejos, que se confabularon y que decidieron en buena medida el destino de la arquitectura eclesiástica peninsular, y que retomaremos en la tercera parte de nuestra tesis.

1. Por un lado estaba el problema de dónde situar al numeroso coro, pues la resolución típica espacial de las iglesias de peregrinación no daba abasto y había quedado superada por el auge de los clérigos. Saint Sernin de Tolousse lo comprobaba.
2. En segundo lugar, era habitual que las criptas estuviesen en la cabecera de las iglesias, pero no exactamente debajo de esta, si no que en un nivel intermedio, debiéndose levantar la zona del coro, por lo cual desde la nave debía subirse medio nivel hacia el coro y bajar otro tanto hacia la cripta, por tanto la conexión entre las tres partes de la cabecera, coro, cripta y santuario se hacía mediante escaleras ascendentes y descendentes. Esta articulación espacial la encontramos destacadamente en la basílica de Saint Denis en Francia y también en la catedral de Santiago. En este caso específico, la tumba de Santiago estaba en la cripta en los primeros tramos de la cabecera, que los peregrinos asiduamente visitaban para solicitar las gracias divinas a través de su intercesión, e inmediatamente sobre ésta, en el piso superior, estaba la famosa estatua de Santiago sobre su trono de plata, que los devotos peregrinos acostumbraban abrazar.
3. Dada la excepcional ubicación de las reliquias, se sumaba un tercer factor concomitante, y era que la acusada pendiente del terreno en la fachada occidental, esto es, en el Pórtico de la Gloria, no permitía construir un acceso más expedito y amable⁵⁷⁵. Esto perfiló al transepto de la catedral románica como un espacio de circulación primordialmente. “*Los canónigos penetraban por la*

⁵⁷⁴ Op. Cit. ROPS. Daniel, p. 84. Véase también CAUCCI VON SAUCKEN, Paolo (ed.) *El Mundo de las Peregrinaciones: Roma, Santiago, Jerusalén*. Madrid: Lunwerg, 1999

⁵⁷⁵ Cfr. Op. Cit., ERLANDE-BRANDENBURG Alain. “*Sanctuaire et choeur...*”, p. 48. “*La desnivelación del terreno al oeste no permitía construir, como se habría esperado, un acceso más habitual. No obstante, la Guía de Santiago señala la existencia de uno a inicios del siglo XII y el Maestro Mateo se lanza en importantes trabajos antes de 1183 para tratar de solucionar el tema que había quedado poco satisfactorio. Se conocen los gigantescos trabajos que se realizaron para construir el Portal de la Gloria, encima de un basamento para unirlo a la nave románica*”.

*puerta sur, Las Platerías; los fieles y peregrinos, por el norte, la Puerta de Francia*⁵⁷⁶.

Dadas estas condicionantes particulares y forzosas del enorme flujo de peregrinos, y las necesidades de recogimiento del coro, no es extraño que el maestro Mateo y el obispo –y probablemente el cabildo–, se decidieran por colocar, excepcionalmente, la sillería pétrea en los tres primeros cuerpos de la nave⁵⁷⁷. Lo extremadamente curioso de esto, es que lo excepcional terminó por imponerse y en constituirse en la regla por defecto de la solución de los coros de las catedrales hispanas.

La persistencia del modelo de coro de las iglesias monásticas en la catedral no tenía ningún motivo, pues las iglesias monásticas no consideraban lugar para los laicos. Esta persistencia que se impuso a lo largo de la arquitectura catedralicia, encabezados por Santiago de Compostela y luego, por la catedral primada de Toledo se debió más a la inercia y ciertas peculiaridades características de ambos casos más que a cualquier otro factor⁵⁷⁸. Esto se detallará en la tercera parte y final de este estudio.

Es también tremendamente interesante e ilustrativo para esta discusión, el fallido proyecto del arzobispo Juan Arias Dávila (1238-1266) que deseaba reorganizar profundamente la vida de la catedral. El reforma el capítulo y lo regulariza, aboliendo la vida en común del cabildo compostelano en el año 1256, que casi coincide con el inicio de las obras de ampliación de la cabecera oriental de la iglesia, para disponer en esa parte un coro a la francesa, con una sillería que albergase a los setenta y dos canónigos. Esto traería varias consecuencias asociadas, primero, se reformaría la basílica románica en el estilo gótico, permitiendo el acceso de gran cantidad de luz hacia el coro y dándole proporciones monumentales, acorde a la dignidad que presentaba tan insigne catedral, en segundo lugar, acercaría al coro de canónigos al santuario para los servicios de altar, pues la ubicación en la nave y separados por el amplio transepto de tres naves, que además se había convertido en una circulación generalizada de fieles, peregrinos y

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁷⁷ Cfr. OTERO TÚÑEZ, Ramón e YZQUIERDO PERRÍN, Ramón. *El coro del Maestro Mateo*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de La Maza, 1990. Ver también de YZQUIERDO PERRÍN, Ramón. *El coro del Maestro Mateo: Historia de una reconstrucción en Op. Cit.* YZQUIERDO PERRÍN, Ramón (ed.). *Los coros de catedrales y monasterios...*, pp. 137-185.

⁵⁷⁸ En las iglesias monásticas la estructura del espacio del templo se organizaba de oriente a poniente en la siguiente secuencia: el altar, el coro de los padres y monjes, y en seguida el de los hermanos legos o *conversis*. No es satisfactorio plantear que simplemente los fieles ocuparon el lugar de los conversos. Era necesario un planteamiento distinto si se iba a comenzar importantes obras de ampliaciones o construir nuevos edificios eclesiásticos. Lo otro, seguir con la inercia del trazado monástico, es más bien producto de una pereza intelectual y de ceguera pastoral, más que de una reflexión profunda y ontológica de lo que debe ser el templo cristiano.

canónigos, todo esto volviendo inoperativo al coro para estas funciones; en tercer lugar, liberaría la nave mayor para el flujo ingente e incesante de fieles y peregrinos, pues la situación anterior tenía colapsada la capacidad de sus naves. Esto iría acompañado de las obras para hacer un acceso expedito desde el portal de la Gloria, que debía restituirse como el principal de la catedral. Para ello el prelado Arias concibió accesos diferenciados para él y los canónigos aún más al oriente y dotó a la cabecera de cinco capillas radiales y diez capillas laterales para celebrar misas privadas. Habría que agregar un cuarto punto, y es que su realización además inscribiría a esta catedral dentro del estilo en boga en el momento que era el trazado francés, que ya era utilizado en Burgos y León, a cuyas cabeceras tanto se asimilaba [FIG. 196]. Las obras de tan ambicioso proyecto se iniciaron en el año 1258, para ser interrumpidos en el año 1266, tras la muerte de su gestor, para nunca más ser retomados. Cabría especular aquí cuáles fueron los motivos de que no surgiera un liderazgo que siguiera con las obras, o tal vez consideraciones materiales y económicas, o algunas otras como tensiones y disensiones internas en el cabildo o de éstos con los burgueses de la ciudad, o que el cabildo no estaba de acuerdo con este proyecto, en fin... cualesquiera sean los motivos, es curiosa la persistencia en mantener un modelo que atentaba contra la unidad espacial y contra las necesidades espaciales de tan importante centro de peregrinación de la cristiandad medieval.

Lo cierto es que tanto el crucero como el transepto se convirtieron en un elemento central a la hora de definir el acondicionamiento del templo gótico, y a su vez, su ausencia podría generar serias dificultades. Algo similar ocurría con la ausencia del deambulatorio o girola como continuación de las naves colaterales [FIG. 202 a 207]. Las nuevas necesidades del cabildo catedralicio con respecto a la ubicación, cerramiento y tamaño del coro, dado el número de canónigos, serían uno de los grandes problemas que debía resolverse en el trazado original o debían hacerse las ampliaciones o demoliciones pertinentes: *“Hay que agregar, por último, el número, a menudo elevado, de canónigos: alcanza a 72 en Chartres y en Santiago de Compostela, 60 en Nevers y en Noyons, 50 en Auxerre. Este número se sitúa, por lo general, entre 30 y 40, pero, al final del siglo XII, podrá crecer a veces de manera considerable. En Lyon llegará a 84”*⁵⁷⁹.

A esto se agregaban las frecuentes rivalidades y tensiones que comenzó a existir entre el prelado y su capítulo, probablemente debido a su creciente poder y su autonomía, dada las numerosas rentas y prebendas que recibían, y al hecho de no vivir en

⁵⁷⁹ Op. Cit. ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, p. 120

comunidad, promoviéndose una secularización de los clérigos que los tornaría evidentemente más emancipados e independientes de la autoridad central que constituía la figura del obispo: *“Muy rápidamente, desde luego en el siglo XII, el capítulo se afirma a menudo como un poder rival al del obispo. Están bien lejos, entonces, las responsabilidades iniciales de los canónigos encargados de asistir al obispo en lo espiritual, en el ejercicio del servicio litúrgico, y en lo temporal, en la administración de su diócesis”*⁵⁸⁰. Con estos antecedentes podemos intentar una explicación de la renovación de los lugares de culto a partir de una reestructuración de sus cabildos.

Este diseño genérico debía adaptarse a los hábitos locales, pero también a la planta del edificio. Así se explica la diversidad de los acondicionamientos. En el caso de que el deambulatorio ya existiese, el límite occidental de este coro se situaba generalmente en los pilares orientales del crucero, dejando de este modo uno y otro brazo a disposición de los fieles. Esto es lo que se encuentra en Besançon, Chartres, Le Mans, París..., cuando en Lausana, Metz y Toul se prolongaban más adelante, hacia el Oeste, para fijarse en el aplomo de los pilares orientales; en Reims se situaba al este del crucero.

*En caso de ausencia de deambulatorio, el acondicionamiento era más delicado. Los fieles veían impedido el acceso a las partes orientales del edificio. El coro de los canónigos ocupaba generalmente el crucero del transepto, encontrándose fijado el límite de los pilares occidentales. Ésta es la situación que se halla en Angers y en Estrasburgo*⁵⁸¹ [FIG. 197 a 207]

Por tanto hay variantes en el diseño del templo-catedral que obligarán a proponer soluciones muy particulares y específicas en algunos casos. El hecho de una iglesia de carecer de naves laterales y deambulatorio como continuación de éstas, obligará al planteamiento de soluciones alternativas, que al impedir el paso de los fieles, sólo subrayarán el carácter de santuario de la parte oriental del templo al tornarlo, literalmente, en algo «inaccesible». En todo caso el deambulatorio que permitía el acceso de los peregrinos a las reliquias en las capillas radiales o absidiolos representaba el único «acceso» formal y físico en torno al Santuario permitido a los laicos comunes [FIG. 204 a 208].

El particular caso del coro de la catedral de Reims está asociado al ceremonial de coronación de los reyes de Francia, por lo cual tiene una exigencia privativa y exclusiva del conjunto de usos habituales de estos determinados actos y ceremonias, y de los objetos propios que en estos se empleaban. Por tanto, a pesar de que el trazado de la

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 120

⁵⁸¹ *Op. Cit.*, ERLANDE-BRANDENBURG Alain. *La Catedral*, pp. 229-233.

nave contempla un extenso coro, éste se dispondrá en la parte oriental de la nave alcanzando el costado occidental del crucero, asemejándose en uso a las catedrales españolas. A continuación el espacio de la cabecera, será asignado los lugares para la corte real y altos nobles dignatarios que participaban en la coronación del monarca. Esta solución ofrece una restricción visual importante hacia el santuario de la catedral [FIG. 201].

Las catedrales góticas inglesas presentan un aspecto particular, dado que estas catedrales tenían, en muchos casos, un origen monástico previo, donde la iglesia precedía a los burgos, y a veces, una verdadera separación de estas por extensos campos. Esto generó una perspectiva diferente, pues la ordenación y distribución del recinto era la consecuencia de una realidad religiosa que se caracterizaba por la existencia de canónigos regulares. *“En 1130, ocho diócesis estaban provistas de un capítulo regular; cuatro, a su vez, estaban dotadas de un capítulo regular y de un capítulo secular. De esta manera se explican las dimensiones sorprendentes de la ciudad santa, si se la compara con los testimonios contemporáneos franceses. Los edificios de la vida comunitaria son gigantescos y las casas de los canónigos dejan de existir una vez que el capítulo ha aceptado la reforma”*⁵⁸². La ciudad episcopal queda cerrada por muros –que los ingleses llaman *the close*-. Así queda separada la ciudad santa del burgo, articulados por el espacio de la catedral en el que se encontraba la comunidad cristiana, es decir, laicos y clérigos. Más, esta separación asegurará la permanencia del cuerpo capitular reunidos férreamente a la figura del obispo. Esta separación también estará fuertemente presente en su disposición interna donde la secuencia desde el poniente hacia el oriente queda normalmente constituida por nave de fieles, crucero de la comunión, cuerpo del coro, segundo transepto, altar-santuario. Cerrados los coros y quedando el santuario a una considerable distancia, la masa de fieles, queda absolutamente desvinculada e impedida de ver u oír alguna celebración litúrgica, por tanto excluida de cualquier posibilidad de participación vivencial del cuerpo místico de Cristo o de sentirse verdadera parte de la Iglesia Militante. Nuevamente vemos un auge unilateral hacia reforzar la preeminencia del espacio del coro y constituir una verdadera iglesia dentro de la iglesia. El privilegio de los canónigos se realiza a costa de sumir a los laicos en el más completo abandono pastoral [FIG. 209-216]. La solución a todos los problemas funcionales y orgánicos generados por estos coros fue la transformación del cerramiento del jubé hacia

⁵⁸² Op. Cit. ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, p. 128

el occidente, denominado *trascoro* transformando el muro en capilla, proporcionándole imaginería devocional y un altar secundario⁵⁸³.

Todo esto generará un problema delicado en el concepto inicial de la catedral según hemos ido argumentando en esta tesis. Si observamos una imagen actual e ideal de la abacial benedictina de St. Ouen, libre de todo el mobiliario interno que comenzaron a desarrollar las catedrales desde el siglo XIII, y podríamos hacernos una idea del espacio único que fue soñado por aquellos arquitectos: un fuerte sentido procesional hacia la cabecera oriental y acompañado de una poderosa tensión vertical. Una disposición paralela a los arcos formeros de las sillerías del coro, al oriente del transepto y sin cerramiento opaco hacia el oeste, sino tan solo una transparente cancela hubiese sido el ideal [FIG. 198].

Pero habrían de presentarse cuatro dinámicas que eran de compleja resolución y que habitualmente se han dado como argumentos para explicar las razones para realizar el cerramiento total de los coros en sus caras norte-sur y poniente:

1. La catedral debía ser también el *locutorio de los burgueses*. Ello tenía que ver con que la mayor parte de la iglesia, la nave mayor –la correspondiente a la *domus ecclesiae*–, tenía otros usos asociados que no eran los religiosos precisamente, dado que era el único espacio de dimensiones considerables que podía albergar las necesidades de reunión de sus habitantes para tratar sus otros asuntos de orden temporal. Pero aun había otros usos más domésticos:

La iglesia o catedral era así el centro social como el religioso de la villa o aldea. A veces el sagrado recinto, o aun la iglesia misma, se empleaba, con amable permiso clerical, para almacenar grano, heno o vino, para moler maíz o fabricar cerveza. Allí la mayor parte de los aldeanos habían recibido el bautismo, allí recibirían sepultura. Allí se juntaban los viejos en domingo para chismear o discutir y los jóvenes y mujeres para ver y ser vistos. Allí se reunían los mendigos y se repartían las limosnas de la Iglesia. Allí se acumulaba todo el arte que la aldea conocía para embellecer la Casa de Dios; y la pobreza de un millar de hogares se aliviaba con la gloria de ese templo que el pueblo había construido con sus monedas y manos y que consideraban casa propia, su hogar colectivo y espiritual⁵⁸⁴.

No debemos olvidar que la catedral debía ser capaz de albergar multiplicidad de actos en su interior, y que no estaban asociados a las solas funciones litúrgicas. No

⁵⁸³ Ver RIVAS CARMONA, Jesús. “*El trascoro: de muro a capilla*” en *Op. Cit.*, YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, pp.187-204.

⁵⁸⁴ *Op. Cit.*, DURANT, Will, tomo II, p. 515.

obstante, casi todos estos temas podrán ser solucionados en el tiempo con el surgimiento de los ayuntamientos y lonjas que proveían este capital espacio que Platón define como el *Khora* para designar el lugar colectivo de lo abierto, el espacio de convocatoria donde la discusión aflora como Coro de voces. Una posibilidad de superación de esta dialéctica de las necesidades polifuncionales era que estos usos se realizaran de modo alternado o sucesivo y no simultáneo, a fin de no interferirse unos con otros.

2. La *necesidad de recogimiento y silencio del coro* para realizar el canto y rezo de los oficios divinos y demás liturgias al interior del recinto catedralicio. El trazado habitual de la catedral proponía naturalmente un cambio de ritmo y de atmósfera lumínica en la secuencia y alternancia de sus ojivas y apoyos al llegar al transepto, por lo que naturalmente se constituía en una frontera perceptual entre la nave y el coro. Su extensión a tres naves, aumentando consecuentemente su anchura, daba una zona de silencio que podría ser aprovechada sin perjuicio de las actividades que ocurrieran simultáneamente en la nave. El cerramiento del coro hacia las naves colaterales, siguiendo el trazado de los pilares acantonados o columnas, cerrando el deambulatorio en forma de U, abierto hacia el oeste, es decir, hacia la nave, pero que permitiría aislar el recinto de los canónigos de las necesidades de los peregrinos que circulaban a los costados y al oriente del altar para visitar las reliquias dispuestas en las capillas radiales o absidiolos. Subir los respaldos o apoyos de las sillerías con elementos pétreos podía ser una excelente solución acústica que ayudara a la concentración de los canónigos en sus rezos y cantos comunitarios.
3. El *rigor climático*. Especialmente sensible cuando el coro se encontraba sobre el crucero, por las corrientes de aire que se podían generar o cuando la catedral estaba aún en construcción, pues como era la costumbre, se partía desde la cabecera, a fin de poder consagrar el altar y poder realizar las misas y oficios. La doble puerta en los accesos constituía una excelente solución. El invierno en el septentrión es excesivamente duro. Un coro cerrado no cambiaba sustancialmente la situación, sí en cambio disponer de algunos braseros cercanos a las sillerías precavidamente custodiados. Además las cabeceras orientales, eran las que mayor luz y calor recibían durante todo el día por su carácter de membranas traslúcidas, y cuyos cerramientos en mayor proporción se abrían, siendo naturalmente el lugar

más confortable de toda la catedral. Cerrar con altos coros opacos sería a su vez contraproducente por impedir el paso de la luz.

4. *El robo y protección de los libros y objetos litúrgicos.* Era común que en los coros se albergasen los libros necesarios para los usos litúrgicos del culto y del oficio divino. Normalmente, en un coro bien premunido, se podía encontrar en ese lugar una Biblia, para ser leída durante todo el año en el oficio de la mañana; comentarios bíblicos; *Homilías* de diversos padres, leídas en el oficio matutino de las festividades más importantes; el pasionario, leído en aquel mismo oficio; antifonarios y salterios; el *Martirologio*, leído en el oficio de Prima; los leccionarios para la lectura de la epístola y del evangelio; el evangeliario, usado para la lectura del evangelio en las grandes festividades y llevado por el diácono en las procesiones; misales; cuadernos para el rito de consagración de las iglesias, la regla de los canónigos, etc.⁵⁸⁵ El problema del posible hurto de estos valiosos libros se solucionaba en algunos coros con los libros en bancos asidos con cadenas, en armarios o en un baúl bajo llave. En todo caso una cancela alta, de hierro forjado y de gran transparencia hubiere bastado para mantener los inapreciables libros a buen resguardo.

Como podemos apreciar, ninguno de los cuatro fundamentos esbozados es condición necesaria ni suficiente para haber tenido que efectuar el cerramiento de los coros hacia la nave. Por tanto los argumentos, *a fortiori*, deben buscarse en otras motivaciones, descartando las de origen litúrgico. La aislación completa del coro obedecía más bien a constituir un ámbito diferenciado y propio del cabildo que, sabiéndose el corazón de la vida litúrgica y sin la mínima corresponsabilidad por el destino del feligrés en la participación de ésta, permitió su exclusión a fin de constituirse no sólo en un signo exclusivo del culto litúrgico, sino que también excluyente de las otras manifestaciones en grado superlativo. Debemos ver aquí algo de la máxima gravedad para el destino histórico de la Iglesia en los siglos posteriores. El mismo Jesús había alertado acerca de que no ocurriese el escándalo de la separación y de que se mantuvieran como uno⁵⁸⁶.

⁵⁸⁵ Cfr. ALTURO I PECHURO, Jesús. *“La Catedral, ente creador, productor y difusor de cultura escrita”* en *Op. Cit.* CHACÓN GOMEZ-MONEDERO, Francisco A. y SALAMANCA LÓPEZ, Manuel, J. (coord.). pp. 11-33.

⁵⁸⁶ Jn. 17, 11,12: *“Padre Santo, cuida en tu nombre a los que me has dado, para que sean uno como nosotros”,* o también en 1 Cor., 1, 10: *“Os exhorto, hermanos, por el nombre de nuestro Señor Jesucristo, a que seáis unánimes en el hablar, y no haya entre vosotros divisiones, antes bien, estéis unidos en una misma mentalidad y un mismo juicio”.*

A esta «*teología sacramental*» de la Edad Media, de mostrar el misterio, de ser signo visible, el hecho de que algunos coros se cerraran con todo ese perímetro opaco ricamente labrado y rematado en un impenetrable trascoro, haciendo inaccesible el gran y casi único vínculo con el *mysterium tremens* significaba terminar por cercenar todo el lazo que el fiel tenía con una práctica litúrgica vivencial. El progresivo distanciamiento del fiel del sacramento iba a terminar por hacer colapsar el ordenamiento del antiguo orden medieval. El *uroboros* en que se había convertido el cabildo catedralicio, terminaba por devorarse la cola haciendo un esfuerzo inútil de celo litúrgico y sentido teológico mal entendido, que terminó por desplomar y arruinar el sentido mismo del espacio gótico a pesar de las acciones para impedirlo por estos mismos. Podemos decir que el cerramiento del coro, y el esfuerzo de los clérigos de proporcionarse un espacio de acuerdo a su dignidad -una dignidad mal concebida en cuanto a constituirse en signo exclusivo y excluyente-, se transformará en la piedra de toque -literalmente hablando- del sentido procesional que propone el espacio gótico desde su inicio, al cortarlo tanto visual como físicamente. Esto conllevará a adaptaciones del espacio arquitectónico para la adecuación litúrgica que conspirará contra la unidad espacial propuesta por el *magister operaris*.

Debemos ser categóricos en afirmar que este no es el único factor que concursará en el progresivo proceso de exclusión de los fieles de la participación del misterio litúrgico, y en el deterioro de un modelo eclesiológico, pero tendrá una jerarquía gravitante al momento de proponer un cambio esencial en el núcleo del proyecto arquitectónico gótico. Este factor será concomitante con otras disposiciones fallidas, tanto en el orden litúrgico como en el desarrollo de elaboradas estructuras arquitectónicas al interior del espacio catedralicio que terminarán por dinamitar una de las creaciones eclesiásticas de mayor potencial de toda la historia del Cristianismo. Los hábitos mentales dominantes en algunos clérigos contenían en forma de bacilo, el certificado de defunción de la arquitectura gótica en particular, y del magnífico arte sagrado en general. Estos elementos los analizaremos detalladamente en la tercera y última parte de esta tesis.

II. 3.10 EL ALTAR MAYOR

En la abadía de Montserrat está grabada la siguiente inscripción en el altar: *Ara sacrificii in templo Domini – Mensa domini in templo Dei – Sepulcrum Martyrum in ecclesia Sanctorum* (Ara del sacrificio en el templo del Señor – mesa del Señor en la casa de Dios – Sepulcro de los mártires en medio de la asamblea de los santos), sintetizando así las funciones esenciales del altar. La jerarquía de este lugar deriva de ser el lugar donde Cristo se inmola místicamente; es al mesa del banquete pascual en torno a la cual se reúne la familia de Dios, el altar es, finalmente, el lugar donde la Iglesia *in patria* se da cita con la Iglesia *in terris*⁵⁸⁷.

Llegamos aquí al final y desenlace de esta procesión que es el templo cristiano, que se ha iniciado en las portadas para acabar en el ábside que contiene el altar Mayor. Este elemento, situado en el remate de este eje central que articula cada una de las partes del eje central de la iglesia es el verdadero núcleo y centro del culto de la liturgia cristiana. Si nos detuvimos con largueza en el asunto de los coros, sólo es en referencia a la obstrucción que significa la conexión visual hacia el altar, verdadero centro de gravedad y núcleo de las celebraciones litúrgicas principales que acontece en el templo. Tanto es así, que Nicolás Cabásilas afirmará que: *“El altar es el punto de partida de cada función sacramental. El verdadero templo es el altar [...] el resto del edificio es sólo un complemento, una imitación del altar”*⁵⁸⁸. Así el Altar Mayor es el altar principal de una iglesia, todo el templo se ordena en referencia a éste, pues desde aquí se preside el culto principal en un templo. A él se refiere el sentido último del templo y es allí donde acontece el rito fundamental de la religión cristiana [FIG. 217]. Para entender la atmósfera que provocaba el penetrar uno de estas catedrales y dirigirse desde los accesos en dirección al Altar Mayor, recurriremos a la hermosa descripción que hace Jean Hani, y que nos permite vivenciar en buena medida, el cúmulo de percepciones que se integraban y que colmaban la devota atención del feligrés:

⁵⁸⁷ Cfr. AROCENA, Félix María. *El altar cristiano*. Col. Biblioteca Litúrgica nº 29. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2006, p. 15.

⁵⁸⁸ CABÁSILAS, Nicolás, *La vida en Cristo*. Madrid: Rialp, 1999, cap. V.

Cuando una vez franqueado el umbral, penetramos en las catedrales o incluso en las iglesias más modestas de las buenas épocas, quedamos como fascinados y embargados por esa «sobria embriaguez» de la que hablan los místicos cistercienses. El templo actúa como un hechizo, porque sentimos palpar en él un alma armoniosa, cuyo ritmo, que viene a nuestro encuentro, prolonga, sobrepasa y sublima a nuestro propio ritmo vivo y al ritmo mismo del mundo en que está sumergido. Esta «magia» obedece a la existencia de un centro del que irradian unas líneas que engendran, siguiendo la divina proporción, formas, superficies y volúmenes en expansión hasta un límite sabiamente calculado que los detiene, los refleja y los devuelve al punto de donde emergen; y esta corriente doble constituye, de algún modo, la «respiración» sutil de ese organismo de piedra, que se dilata hacia el exterior para llenar el espacio, y a continuación se recoge en su origen, en su corazón, que es pura interioridad.

Este centro del que todo irradia y al que todo converge es el Altar. El altar es el objeto más sagrado del templo, la razón de su existencia y su esencia misma, puesto que se puede, en caso de necesidad, celebrar la divina liturgia fuera de una iglesia, pero es absolutamente imposible hacerlo sin un altar de piedra⁵⁸⁹.

El altar se constituye así en uno de los elementos que de mejor manera nos presenta el alcance de la relación “significante-significado” en el universo litúrgico, allí donde todo es símbolo: *“El altar no es alegoría, sino símbolo que, en su desnuda sencillez remite a un plus de significado, a una íntima realidad, como el rostro al alma. Esa realidad es la presencia de Dios en su Iglesia. El altar no es un objeto neutro o pasivo. El altar es el umbral de la trascendencia divina, plasmación donde se hace efectiva la venida de Dios hacia nosotros y nuestro camino hacia él”⁵⁹⁰*. El altar es el lugar primordial donde acontece el Misterio: *“El altar es el ómphalon del mundo nuevo en gestación”⁵⁹¹*.

Hasta antes del desarrollo de estructuras y superestructuras complementarias adosadas al altar, que se empezaron a desarrollar tímidamente en el siglo XII y que conocerán un enorme desarrollo e hipertrofia desde el siglo XV en adelante; el altar se ubicaba en el centro del ábside, delante de la cátedra, que domina los otros asientos para el clero. El altar está a la vista de todos y en contacto estrecho con los fieles. El altar carece de un lado anterior y posterior, sino que es una simple mesa sostenida por cuatro

⁵⁸⁹ Op. Cit., HANI, Jean. *El simbolismo del templo...*, p. 93

⁵⁹⁰ Op. Cit. AROCENA, Félix María, p. 16.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 17. El término griego *ómphalon* (ombligo) servía en la antigüedad clásica para designar el lugar simbólico y místico donde el mundo de los dioses comunicaba con el mundo de los vivos y de los muertos. Los antiguos griegos llamaban *ómphalon* a una piedra sagrada que se encontraba en el santuario de Apolo en Delfos y que indicaba el centro de la tierra. La colocación del *ómphalon* en un determinado lugar lo sacralizaba transformándolo en un entorno del centro del mundo.

pies. El medioevo insistirá más en la idea de altar que de mesa propiamente tal y se transformará en un objeto sacro, intocable para los laicos y elevado sobre gradas.

No obstante, una iglesia catedralicia a menudo, antes de las reformas de los coros iniciadas en la segunda mitad del s. XII, era rodeada por el coro. El altar tendió a quedar semi-oculto a través de rejas, balaustres o cancelas, aunque el canto litúrgico y el perfume de incienso recordaran que allí era el santuario. Esta aproximación limitada al santuario tenía su origen en el culto instituido por Moisés en el monte Sinaí⁵⁹² y perpetuado en el templo en la tradición judía⁵⁹³, del cual el altar del templo cristiano es heredero y síntesis, pues obedece a su arquetipo celeste, el altar de la Jerusalén celeste. También de alguna forma, recordaba los cultos paganos tradicionales de la época precristiana, basadas en el arquetipo del sacrificio, pues desde el punto de vista de la antropología cultural, el pensamiento de que existe una mesa sagrada a la que, además del hombre, concurre la divinidad, es un tópico que se encuentra en prácticamente todas las religiones del mundo⁵⁹⁴. Así nos lo refiere Durando de Mende cuando narra el origen de los antiguos altares:

Se eleva un altar en la iglesia por tres razones, como se dirá hablando de la consagración. Pero se requiere, antes de nada, saber que Noé primero y después

⁵⁹² Ex. 24, 3-8.: «Moisés vino y transmitió al pueblo todas las palabras de Yahvé y todas sus normas. Y todo el pueblo respondió a una: «Cumpliremos todas las palabras que ha dicho Yahvé.» Entonces Moisés escribió todas las palabras de Yahvé; se levantó temprano y construyó al pie del monte un altar con doce estelas por las doce tribus de Israel. Luego mandó a algunos jóvenes israelitas que ofreciesen holocaustos e inmolaran novillos como sacrificios de comunión para Yahvé. Moisés tomó la mitad de la sangre y la echó en vasijas; la otra mitad la derramó sobre el altar. Tomó después el libro de la Alianza y lo leyó ante el pueblo, que respondió: «Obedeceremos y haremos todo cuanto ha dicho Yahvé.» Entonces Moisés tomó la sangre, roció con ella al pueblo y dijo: «Esta es la sangre de la Alianza que Yahvé ha hecho con vosotros, de acuerdo con todas estas palabras.» Hani afirmará que existe una relación sorprendente, por ejemplo, entre el altar de Moisés y el nuestro. Moisés construye un altar al pie del Sinaí, sacrifica y hace dos partes con la sangre: una es ofrecida al Señor (exactamente derramada sobre el altar que lo representa, y la otra, al pueblo, que es aspergido con ella; de este modo se sella el pacto entre el Señor y su pueblo, la Primera Alianza. Del mismo modo, sobre el altar cristiano, la sangre de la nueva Alianza es derramada, ofrecida al Señor y luego distribuida al pueblo, sellando la reconciliación del pecador con Dios. Cfr. *Op. Cit.* HANI, Jean p. 94.

⁵⁹³ En el Templo de Jerusalén había varios altares. Entre los atrios y el Santo se alzaba el altar propiamente dicho, llamado altar de los holocaustos, en el que diariamente se celebraba la inmolación de un cordero. En el *Santo* del templo, con la menorá, o candelabro de siete brazos -que simbolizaba la zarza ardiente de la Teofanía de Yahvé en el Sinaí-, estaban instalados el altar de los perfumes y la mesa de los panes de proposición, es decir, de ofrenda (estos panes en número de doce, eran cambiados cada sábado); por último, en el *Santo de los Santos* no había altar propiamente tal, sino una piedra especialmente sagrada, la piedra *shetiyâh*, sobre la cual descansaba el arca. *Ibid.*, p. 94.

⁵⁹⁴ El mundo clásico reservaba la palabra *altare* a un ara grande para los dioses mayores, mientras que designaba con el sustantivo *ara* el altar pequeño para las divinidades menores. Cada templo poseía, por lo general, dos altares, es decir, un *ara* para la plegaria y los perfumes, situada ordinariamente dentro del templo mirando hacia el Oriente inmediatamente delante de la estatua de la divinidad y un *altare* delante del templo mismo para la combustión de las víctimas. Los altares no sólo se colocaban en los templos, en las plazas o en los campamentos militares (*castra*), sino que también en las casas privadas (*domus*) y, más precisamente, en la capilla doméstica de los magnates romanos. Ver *Op. Cit.*, AROCENA, Félix María, p. 22. (ver también HORACIO, *Odae (seu Carmina)*, 4, 11, 17; OVIDIO, *Tristia*, 3, 13, 15; PLAUTO, *Rudens*, 5, 2, 46 ss y CICERON, *De natura deorum*, 3, 10)

Isaac, Abraham y Jacob han construido los altares, como se puede leer. Se entiende con este término, nada diferente a la disposición de algunas piedras sobre las cuales se degollaban y se mataban las víctimas del sacrificio que, en seguida, eran quemadas con el fuego que era encendido debajo. Moisés construyó además un altar de madera de Seth y un altar de los perfumes que revistió de oro purísimo, como está escrito en el Éxodo, donde se puede también leer cuál fue la forma de este altar. También Salomón, como se ha dicho arriba hacia el fin del Libro de Reyes⁵⁹⁵, construyó un altar de oro. Por tanto, es desde aquellos antiguos Padres que los altares de los modernos han tenido origen y son elevados de cuatro caras, unos hechos de una sola piedra, otros compuestos de más bloques⁵⁹⁶.

Por tanto, por su condición de ara sacrificial, el altar debe ser necesariamente de piedra, sobre una base de piedra o sobre cuatro apoyos de piedra. Si es de madera, el altar sería el área central engastada en piedra. Su forma original viene de los pequeños altares del cristianismo primitivo, de habitualmente, un bloque único de piedra que tenían forma cúbica de aproximadamente un metro de lado [FIG. 218]. El altar cristiano es síntesis y heredero de los altares hebreos así como la celebración de la misa es la síntesis y la sublimación de los sacrificios de la Antigua Ley. *“En el templo cristiano, que sustituye el templo de Jerusalén, el altar mayor es la síntesis de estos diversos altares: es el altar de los holocaustos –sobre el cual es sacrificado el cordero de Dios- y contemporáneamente es la mesa de los panes, de oración, es decir, el pan eucarístico”⁵⁹⁷.*

Interesante es comentar que el gran prefacio del Pontifical romano para la consagración del altar vuelve a conectar, mediante el rito, el altar cristiano con los altares de Moisés, Jacob y Abraham. Incluso se volvía a conectar con todos los altares de la humanidad, desde el altar de Abel hasta el de Melquisedec⁵⁹⁸ [FIG. 221]. Para entender la verdadera dimensión y alcance del altar, es necesario abordar la unción hecha por Jacob a la piedra de *Beth-el* –casa de Dios- cuando se dirige desde Berseba a Jarán, en Mesopotamia⁵⁹⁹. En el ritual de consagración del altar, el pontífice repite este mismo gesto

⁵⁹⁵ Gén 8-12,33, Éx 23-27-29, 1 Re 8.

⁵⁹⁶ *Op. Cit.*, DURAND DE MENDE, Guillaume. *Prochiron, vulgo Rationale...*, p. 47.

⁵⁹⁷ *Op. Cit.* HANI, Jean, *La Divina Liturgia*, p. 72

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 73. Nunca se ha resaltado de modo suficiente, a nuestro parecer, aun cuando uno de los ritos de consagración confirma “según el rito de Melquisedec”, el gran valor de su prefiguración crística y eucarística y por todos los demás aspectos de la tradición judeo-cristiana, porque es por medio de él que el pueblo hebreo ha recibido, antes de Moisés, la custodia de la ortodoxia primitiva.

⁵⁹⁹ Cfr. Gén. 28, 10-22. Jacob encaminado hacia Mesopotamia, hace una etapa y duerme reclinado en la tierra, con una piedra que hace las veces de cabecera. Mientras duerme, ve en sueños los cielos abiertos y una escala que une el cielo y la tierra sobre la que ascienden y descienden unos ángeles. En la cima está el Eterno. Al despertar, Jacob exclama: *“Cuán inspirador de temor es este lugar! Esta es realmente la Casa de Dios [Beth-el], ésta es la puerta del cielo”*. Y vierte el aceite sobre la piedra, haciendo así un altar en memoria de la visión.

del Patriarca derramando los santos óleos sobre la piedra sagrada mientras se canta una antifona que rememora el gesto de Jacob. De esta forma, la piedra del altar es ritualmente equiparada a la piedra de Jacob⁶⁰⁰.

Si esta piedra está circundada por una veneración tal, es porque esconde un gran misterio y esto se comprueba en el hecho de que está situada “en el centro del mundo”⁶⁰¹. La noción de “centro del mundo” está en la base de una gran cantidad de ritos de todas las religiones. Este no es un centro geográfico, por lo menos no en el sentido de la ciencia geográfica moderna, es un centro simbólico (que no es decir imaginario, por el contrario) fundado sobre el simbolismo geométrico. Siendo el universo representado por una esfera o por un círculo y siendo el centro el punto más precioso –porque es éste el que genera toda la figura-, en un sentido espiritual se colocan simbólicamente al “centro del mundo” y sobre el “eje del mundo”, cada lugar es un objeto sagrado que permite entrar en contacto con el Centro espiritual, es decir con Dios mismo, el cual es el centro, el origen y el fin de toda la esfera de la creación. El altar de Jacob está situado al “centro del mundo” como nos hace entender el texto sagrado cuando habla de la “escala de los ángeles”. Esta escala representa el “eje del mundo”, cuya base apoya sobre la tierra y cuya cima constituye la “puerta del cielo”, es la vía natural de los ángeles “mensajeros” del Cielo sobre la tierra y ejecutores de la Voluntad celestial. El altar materializa el punto de intersección del eje con la superficie terrena.⁶⁰²

Así, a través del rito de consagración, el altar cristiano como el de Jacob, se convierten en el «centro del mundo» y se sitúa sobre el eje tierra-cielo, por tanto se convierte en un lugar apropiado para que allí acontezca La Teofanía, la manifestación de lo divino, pues el lugar queda transmutado en un punto de contacto entre el mundo celeste y el terrestre. Precisamente es éste el lugar que el Hijo de Dios ha elegido para poder ofrecerse al mundo, pues es por medio de este sacrificio que Jesucristo restablece la relación axial con el Padre, reabriendo las puertas del cielo y haciendo del templo un *beth-el*, una «casa de Dios». A su vez, esta piedra del altar establece un directo nexo causal con la piedra consagrada que se encontraba en el Templo de Jerusalén y sobre la cual se apoyaba el Arca de la Alianza, la *shetiyâh* o «piedra fundamental», antes comentada. “Decimos de inmediato que el esquema cósmico de las direcciones cardinales es reproducido sobre la piedra del altar. De hecho allí se graban cinco cruces,

⁶⁰⁰ Cfr. Op. Cit. HANI, Jean, *La Divina Liturgia*, p. 73.

⁶⁰¹ Según la tradición, la piedra de Jacob habría sido transportada sobre el Monte Sión donde se habría convertido en la roca de Ornán, sobre la cual fue erigido el altar de los holocaustos. Es *El-Sakra*, “la Piedra” que aún hoy se puede ver en la Mezquita de Omar. Cfr. LEDIT, Charles-Jean. *La Mosquée sur le Roc*. France: Tetraktys, 1966. Citado por *Ibid.* p. 73.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 73.

*una en cada ángulo y una al centro*⁶⁰³ [FIG. 219]. Durand de Mende dirá que las cuatro cruces de los vértices son las cuatro regiones del mundo que Cristo ha venido a rescatar y que la del centro simbolizar que Cristo ha simbolizado la redención en medio del mundo, es decir en Jerusalén. Es sugerente que mirando un mapamundi vemos que la posición geográfica de Jerusalén, pasa de ser periferia en el imperio romano a centro del mundo con el Cristianismo al ser el eje natural que divide a todos los continentes y rótula o punto de encuentro de tres de ellos [FIG. 223]. Nos dice Durando:

*El altar significa también la mortificación de nuestros sentidos o de nuestro corazón, en el cual los movimientos de la carne son consultados por el ardor del Espíritu Santo. En segundo lugar, el altar representa también la Iglesia espiritual y sus cuatro ángulos, las cuatro partes del mundo sobre las cuales la Iglesia extiende su imperio. El tercer significado es aquel por el cual el altar es la imagen de Cristo, sin el cual ningún don puede ser ofrecido al Padre de manera aceptable. Por este motivo la Iglesia tiene la costumbre de dirigir las propias plegarias al Padre a través de la mediación de Cristo. En cuarto lugar, éste es la imagen del cuerpo del Señor. Por último, éste representa la mesa sobre la cual el Cristo bebió y comió con sus discípulos*⁶⁰⁴.

Los Padres de la Iglesia concuerdan que Cristo es la piedra del altar y el altar mismo. San Ignacio de Antioquía escribe. “Acudid todos a reuniros en el mismo templo de Dios a los pies del mismo altar, es decir, de Jesucristo”⁶⁰⁵. Para Cirilo de Jerusalén, el altar es Cristo, de hecho “Cristo es la piedra elegida, la piedra angular, la piedra preciosa”⁶⁰⁶. Del mismo modo para Simeón de Tesalónica: “El altar simboliza Jesús llamado la «Roca de la vida» [πέτραν ζωής] y la «piedra angular» [λίθον γωνίας]”⁶⁰⁷. Será san Pablo quien inscriba a Jesucristo dentro de una solución de continuidad con la más auténtica tradición judía al llamar a Cristo “roca espiritual”⁶⁰⁸. Esta piedra o roca ya había sido relacionada desde la noche de los tiempos con el Mesías que vendría, anunciado por el profeta Isaías: “Por eso, dice así el señor Yahvé: «He aquí que yo pongo por fundamento en Sión una piedra elegida, angular, preciosa y fundamental: quien tuviere fe en ella no vacilará»”⁶⁰⁹. San Pablo asimila este pasaje a Cristo: “Tropezaron contra la

⁶⁰³ *Ibíd.*, p. 74.

⁶⁰⁴ *Op. Cit.*, DURAND DE MENDE, Guillaume, *Rationale*, pp. 48-49.

⁶⁰⁵ DE ANTIOQUÍA, san Ignacio. *Ad Magnes.*, 6, citado por *Ibíd.*, p. 74.

⁶⁰⁶ DE JERUSALÉN, san Cirilo. PG 68, 592-593 y 647.

⁶⁰⁷ DE TESALÓNICA, san Simeón. *De sacro templo*, 107. PG 155, 313.

⁶⁰⁸ Cfr. 1 Cor. 10, 1-4, “... pues bebían de la roca espiritual que les seguía, y la roca era Cristo” y Heb. 13, 10. “Tenemos nosotros un altar del cual no tienen derecho a comer los que dan culto en la Tienda”.

⁶⁰⁹ Isa, 28, 16.

*pedra de tropiezo, como dice la Escritura: He aquí que pongo en Sión piedra de tropiezo y roca de escándalo; más el que crea en él, no será confundido*⁶¹⁰.

Dado este Cristo es entonces tanto la «piedra de fundamento» -*shetiyâh*- y «piedra angular» -*rosh hapinnah*-. Por un lado tenemos que la piedra de fundamento o de fundación es cúbica, lo que en el ámbito arquitectónico simboliza la tierra; en el plano espiritual corresponde al Verbo encarnado en el mundo; y por el otro, la piedra angular es la clave de bóveda, colocada en el remate superior del edificio, cerrando la estructura ojival, representando su aspecto celeste y divino; y simbolizando a Cristo en la gloria, sentado a la diestra del Padre que culmina la edificación espiritual de la Iglesia. Podríamos expresar la analogía en el templo del siguiente modo: lo que corresponde a la piedra *shetiyâh* en el suelo, le corresponde a la piedra angular en el cielo o bóveda celeste. De este modo, las dos piedras son colocadas en la misma línea vertical, que es el «pilar axial», desempeñando un rol primario y fundamental, porque es en torno a él, que se estructura el edificio entero. Este representa así al eje del mundo [FIG. 222]⁶¹¹.

*Por último, el tabernáculo o baldaquín, repite y precisa todo este simbolismo. El baldaquín es un mueble constituido de una cúpula sostenida por cuatro columnas que, antiguamente, recubría el altar mayor (muchas iglesias han permanecido fieles a esta regla del baldaquín). El esquema del baldaquín es un cubo (las cuatro columnas) coronado por una semiesfera, es decir, el mismo esquema del santuario de cualquier templo y del universo (el cielo sobre la tierra). No se podía sugerir de mejor formas que el altar está en el centro del mundo*⁶¹².

De este modo este pilar axial, que es virtual, ya que no está materializado, al conectar ambas piedras crísticas, se convierte en la «vía de salvación», siendo la clave de la bóveda la puerta del cielo -*janua coelli*-, estableciendo un paralelo con la cima de la escalera de Jacob. Por tanto, cosmológicamente, corresponde al eje del mundo y teológicamente sería la Vía, es decir, Cristo mismo, pues Él ha dicho: “Yo soy la Vía”⁶¹³.

⁶¹⁰ Rom, 9, 32-33.

⁶¹¹ Cfr. Op. Cit. HANI, Jean. *La divina liturgia*, pp. 74-76; y *El simbolismo del templo cristiano*, pp. 94-100.

⁶¹² *Ibid*, *La divina...*, p. 75. También cfr. IÑIGUEZ, José Antonio. *El altar cristiano: De los orígenes a Carlomagno (s. II-año 800)* Pamplona: EUNSA, 1978, p. 125. “Se complica así aún más de lo que hasta ahora podía parecer en una visión primera, el tema, tan interesante, del ambiente que rodea el altar del siglo V. Es preciso afirmar que existieron los velos y las lámparas, aunque su conjunción sea problemática, así como el baldaquino no es una forma universal, como tampoco lo es la otra, hoy perdida, de la «trabe», quizá más difundida que la primera. Sobre los velos pesa, además, una duda de ortodoxia, al menos en algunas regiones; sobre el baldaquino, lo limitado de su área; sobre la trabe, el no poseer ningún resto que haya llegado hasta nosotros; y sobre todos, la escasez de datos literarios y la carencia de ilustraciones pictóricas”.

⁶¹³ Jn. 14, 6.

Este carácter axial de la posición del altar está enfatizada por otro simbolismo concomitante: las gradas o escalones -necesarias para erigir cualquier altar cristiano-, nos recuerdan que éste se funda sobre la Montaña Santa. La evocación del altar como un lugar alto, etimológicamente contenido en su nombre y haciendo alusión al lugar donde algo se quema y ofrece a lo alto, es decir, la elevación del fuego, queda explicitado por Durando, evocando así, la filiación del altar con la montaña sagrada.

Algunas veces, se encuentra indiferentemente altaria y arae para designar un altar, pero existe todavía una diferencia entre estas dos palabras. De hecho, con altar (altare) es como si se dijese alta res (una cosa alta) o alta ara (ruego elevado) sobre el cual los sacerdotes quemaban el incienso. Ara (altar) es de cualquier forma area (área), o superficie plana, o bien se le llama así por ardore (calor del fuego) porque allí se quemaban las víctimas ofrecidas a Dios en sacrificio⁶¹⁴.

Así, el altar mayor se localiza con frecuencia sobre tres escalones evocando la idea ya estudiada de la montaña sagrada, el microcosmos de la Montaña del Templo en Jerusalén –Sión y Moriá-, y la imagen de las alturas entronizadas donde mora Dios. Estos altares podían tener también cinco o siete peldaños, mientras que los altares laterales solo les era permitido tener sólo uno. Durand de Mende nos dice que:

El profeta nos muestra continuamente en los quince salmos, las gradas que el hombre santo ha erigido en su corazón. Jacob vio esta escala cuya cima tocaba el cielo. Con estas gradas se comprende, de forma conveniente y clara, las gradas de las virtudes a través de las cuales se asciende al altar, o sea a Cristo, como escribe el salmista: “Marcharán y se alzarán de virtud en virtud”. Y en Jacob: “Anunciaré al Señor en cualquier rango mi colocará Dios, y en cualquier grada me haga sentar”⁶¹⁵.

En su aspecto más austero, dos cirios flanqueaban el altar mayor, haciendo una metáfora del Antiguo y Nuevo Testamento, Dios en medio de su pueblo, y una cruz procesional que se encontraba montada próxima al altar, que se usaba a modo de estandarte a fin de representar simbólicamente el sacrificio de Cristo a la cabeza de toda procesión, y que volvía al altar fuera del tiempo procesional constituían el mobiliario básico del Altar. “... ornamentado simplemente por la gran cruz, la iluminación y, eventualmente, de algunas ofrendas de flores, este altar tiene un aspecto realmente hierático y un carácter sagrado de conformidad con la celebración de la cual es lugar”⁶¹⁶
[FIG. 220]. En proximidad al altar, específicamente al lado sur, se acostumbraba a leer la

⁶¹⁴ Op. Cit., DURAND DE MENDE, Guillaume, pp. 47-48.

⁶¹⁵ Sal 83, Gén 28, Sal 83, Ja 33. Op. Cit. DURAND DE MENDE, Guillaume., p. 54.

⁶¹⁶ Op. Cit., HANI Jean, *La Divina Liturgia*, p. 72.

primera lectura –la Epístola- y en su lado norte, se leía el Evangelio, tomaron su nombre esos costados de los presbiterios. El obispo de Mende incluye un vigoroso simbolismo de las partes que conforman el altar, amparado en las citas bíblicas que lo prefiguran:

Y notad cómo viene dicho en las Escrituras que el altar (altare) estaba compuesto de varias partes, es decir: el alto y el bajo (superius et inferius), el interno y el externo (interius et exterius). Estas mismas partes son dobles en su uso y en su sentido. La parte alta del altar, es el Dios Trinidad, del cual se lee: “No ascenderás por gradas a mi altar”. Es entonces, la iglesia triunfante de la cual es dicho: “Desde entonces se sacrificarán los terneros sobre tu altar”. La parte baja del altar representa la iglesia militante, de la cual está escrito: “Y si me harás un altar de piedra, no lo fabricarás con piedras divididas y cinceladas” (sectis lapidibus). La parte baja y la mesa del templo, de la cual se lee: “Trascurrid los días de fiesta en las santas comidas, sentados y cercanos a mi mesa cerca de la esquina del altar”. Y en el Tercer libro de los Reyes, está escrito que Salomón construyó un altar de oro. El interior del altar representa la pureza del corazón como se dirá más adelante. Es entonces, la fe que nosotros debemos tener en la Encarnación, y en este aspecto se lee en el Éxodo la siguiente orden del Señor: “Me haréis un altar de tierra”⁶¹⁷. Finalmente el exterior del altar es la pira o el altar mismo de la cruz, en otras palabras, el altar del holocausto sobre el cual se quemaba el sacrificio de la noche. He aquí porque así recita el canon de la Misa: “Ordena, Señor que estas cosas han sido portadas sobre tu sublime altar de las manos de tu santo ángel”. El exterior del altar representa además los sacramentos de la Iglesia, de los cuales se ha dicho: “Tus altares, Dios de las virtudes, son mi morada”⁶¹⁸.

Vemos en Durando, que al referirse al altar se habla siempre de la relación entre el objeto material –el altar-, y la realidad simbolizada, y desarrolla el simbolismo asociado. El altar superior corresponde a la santísima Trinidad y a la Iglesia Triunfante; el altar inferior, a la Iglesia Militante y a la Mesa del Templo; al altar interior corresponde el corazón puro y la fe en la encarnación del Verbo. Al respecto José Antonio Íñiguez asevera: “La acumulación de simbolismos hace perder, para el hombre de hoy, la fuerza expresiva de cada uno de ellos, pues se llega a la conclusión de que cada elemento puede significar casi todo. No debía ocurrir así para el hombre medieval”⁶¹⁹. No obstante lo primordial es entender el altar como mesa y como ara, no obstante sus múltiples realidades.

El altar es la mesa, la piedra del sacrificio, ese sacrificio que, para la humanidad caída, constituye el único medio de tomar contacto con Dios. El altar es el lugar de este contacto. Por el altar viene Dios a nosotros y nosotros vamos a Él. Es el objeto

⁶¹⁷ Éx 20, Sal 117, 1Re 8, Éx 20.

⁶¹⁸ Op. Cit., DURAND DE MENDE, Guillaume, p. 48.

⁶¹⁹ Op. Cit. ÍÑIGUEZ, José Antonio, *El Altar Cristiano: De Carlomagno al....*, p. 340.

más santo del templo, puesto que se le saluda, se le besa y se le incienso. Es un centro de reunión, el centro de la congregación cristiana; y a esta reunión exterior le corresponde una reunión interior de las almas y un recogimiento del alma, cuyo instrumento es el símbolo mismo de la piedra, uno de los más profundos, al igual que el árbol, el agua y el fuego, y que hiere y pulsa en el hombre un algo primordial⁶²⁰.

Según la teología que se desarrolla sobre este central elemento, el altar encarna realidades múltiples: sus apoyos similares a una mesa evocaban la de la Última Cena. La gruesa lápida de piedra alude al lugar de sacrificios, reverberación del altar del Templo de Jerusalén donde fue inmolado el cordero pascual que es Cristo; y las paredes que lo rodean simbolizan las tumbas de los primeros mártires cristianos, cuya sangre fue al semilla que fecundó la Iglesia. Muchos de los altares más antiguos también poseen tabernáculos o receptáculos para reservar la eucaristía. El altar además combinaba las nociones veterotestamentarias del altar del holocausto del rito judío y del lugar del Arca de la Alianza, donde se contenía la ley -recordemos que la Montaña es el símbolo de la Ley, según vemos en el capítulo anterior-, con las nociones neotestamentarias de la Última Cena. Esto combinando el altar con el tabernáculo simbolizaba la mesa donde acontece el eterno banquete celestial⁶²¹.

Desde un punto de vista teológico, el fin y el sentido último de la historia es la edificación de la ciudad de Dios, cuyo acontecimiento central es el misterio de la salvación de los hombres en Cristo con el crecimiento de su cuerpo místico, simbolizado por el sacrificio del altar, en torno al cual gira el templo entero. En sus distintos niveles pedagógicos la catedral refleja la plenitud del Christos Totus de una dimensión cósmica, el alumbramiento de la sociedad de los santos por parte de la humanidad. La luz coloreada de las vidrieras y los fondos de oro de los retablos tratan de conferir este sentido trascendente a las escenas e imágenes sagradas representadas⁶²².

En definitiva, el altar cristiano se entendía como imagen de Cristo, de ese modo era el cuerpo mismo de Cristo que se concebía como un lugar de sacrificio que había sido redimido y resucitado, de manera que los altares se entendían como mesas celebratorias al igual que como un lugar para las ofrendas. Otra razón fundamental para que estuviera hecho de piedra era para indicar permanencia, símbolo de eternidad, entroncándose con todo el pensamiento tradicional. Podía además incluir flores, representaciones de ángeles

⁶²⁰ Op. Cit., HANI, Jean, *El simbolismo del...* pp. 93-94

⁶²¹ Cfr. Op. Cit. McNAMARA, Denis R., p. 210.

⁶²² Op. Cit. GONZÁLEZ ROMERO, José Fernando, p.24.

y otros símbolos tallados en sus bordes que indicaban la celebración de este banquete celestial. Aunque por su importancia, durante la Edad Media era motivo de una cuidadosa y suntuosa decoración que no escatimaba en la opulencia y en los finos y elaborados detalles para otorgar toda la belleza y dignidad que tan importante elemento suscitaba en la mente e imaginación de sus clérigos y prelados, tal es el caso de Suger, el abad de San Denis:

Nos apresuramos a adornar el altar mayor de Saint Denis donde estaba únicamente el maravilloso y precioso frontal de Carlos el Calvo, el tercer emperador [...] lo recubrimos completamente, colocando paneles dorados en cada lado y añadiendo un cuarto, aún más precioso, de manera que el altar aparecía dorado en todo su perímetro. En ambos lados colocamos los dos candelabros del rey Luis, hijo de Felipe, de veinte placas de oro, a fin de que no fueran robados en cualquier ocasión; añadimos jacintos, esmeraldas y diversas piedras preciosas y dimos órdenes de buscar diligentemente otras [...].

El panel posterior, de admirable trabajo y elevado costo, ya que los artífices extranjeros eran más caros que los nuestros, fue ennoblecido con relieves, obra igualmente admirable por la forma y por el material, hasta el punto de que algunas personas podrían decir: «La obra supera al material»⁶²³.

El hondo entusiasmo y santa veneración que este lugar provocaba en el formidable abad, también queda registrado en otro de sus escritos, siendo un inapreciable testimonio de la energía, empuje y talento creador. Ser un eco de la Gloria Celestial en la tierra era lo que más movía a Suger: la recreación de la Jerusalén Celeste.

“Pero al menos decidimos hacer espléndidamente: levantaríamos ante los cuerpos de los santos, que nunca habían estado allí antes, un famosísimo altar para el sacrificio de Dios, donde sumos pontífices y personas de alta estirpe podrían ofrecer dignamente las Hostias propiciatorias [...]”⁶²⁴.

Contrasta, sin embargo, el lugar que le corresponde al altar, pues “el altar de hecho, no es solamente una «mesa», la mesa del banquete eucarístico, es también –y sobre todo- una «piedra», la piedra del sacrificio”, que según vemos es central en la teología el culto cristiano tradicional -católico-, con el que se observará en las otras denominaciones cristianas después de la Reforma, pues algunas confesiones considerarán al altar sólo

⁶²³ DE SAINT DENIS, Suger. *Lieber de rebus in administratioe sua gestis* (1145-1149) en Op. Cit., AA.VV. *Arte Medieval II...*, pp. 38-39.

⁶²⁴ DE SAINT DENIS, Suger. *Libellus alter de consecratione ecclesiae Sancti Dionysii* (1144) en AA. VV. *Arte Medieval II: Románico y Gótico*. Col. Fuentes y documentos para la historia del arte Vol. III. Barcelona: Gustavo Gili 1982, p. 54.

como una mesa conmemorativa, y otras prescindirán de él por completo, abocándose a convertir en el centro de su liturgia, la lectura y comentario de La Palabra⁶²⁵.

La costumbre de edificar el altar sobre las tumbas de los mártires es, probablemente, muy antigua y expresa el mismo concepto: los mártires hacen presente el sacrificio de Cristo a lo largo de la historia; son, por así decir, el altar vivo de la Iglesia que no está hecho de piedra, sino de personas que se convirtieron en miembros del cuerpo de Cristo y que expresan así el culto nuevo: el sacrificio es la humanidad que con Cristo se transforma en amor⁶²⁶.

Así, de una costumbre muy antigua, solían depositarse algunas reliquias de santos, como recuerdo del sacrificio de su vida, y cuya eficacia derivaba del sacrificio supremo de Cristo. Tetuliano había escrito *“Christus in martyre est”*, y se comenzó a asociar al altar a las reliquias de los mártires. *“Si el altar representa a Cristo, Cristo no puede estar completo sin sus miembros, los más gloriosos de los cuales son los mártires”⁶²⁷*. Con Cristo culminaba la tradición de ofrecer sacrificios a los dioses del mundo pagano precristiano. Cristo representaba el sacrificio máximo, el mismo Hijo era entregado en sacrificio al Padre. De este modo culminaba una larga tradición del sacrificio cruento; ya no era necesario.

El altar tenía otro tipo de riqueza, la correspondiente a las reliquias, que no sólo fueron los cuerpos de los santos sino también objetos de su uso, guardados en una arqueta, colocada encima del altar, aunque ya se empezó a situarla lejos, fenómeno que ha de tenerse en cuenta para comprender el desarrollo del retablo. Los datos conocidos sobre el desarrollo del retablo ponen en tela de juicio lo afirmado tradicionalmente sobre este desarrollo en el siglo XI; en realidad, ocurrió antes. Al hablar de retablo nos referimos al mueble que se coloca sobre el altar o inmediatamente detrás de él, es decir, los retablos que en el gótico serán llamados «retablos de alas» o «de armario»⁶²⁸.

Estas costumbres podían diferir, por ejemplo en la España pregótica, al parecer, el lugar de las reliquias no fue en una arqueta encima del altar sino detrás de éste. *“De todo ello se puede concluir que en el siglo X comenzaron las arcas de reliquias a alejarse*

⁶²⁵ Es muy instructivo recordar que en Inglaterra, un decreto de 1550, y renovado por la reina Isabel I, ordenaba sustituir los antiguos altares de las iglesias con simples mesas para tener mayor relación con la representación de una simple cena conmemorativa. Cfr. COBLET, J, *Histoire du sacrement de l'Eucharistie*, París: Palmé, 1886, Tomo II, pp. 66-67; BRAUN, Joseph., *Der Christliche Altar*, Múnaco: 1924, tomo I, p. 71; ZINHOBLER, r., LINZER *Theolog, Quartalschrift*, Heft 3, 1979, p. 147, citados por HANI, Jean. *La Divina Liturgia*. Roma: Edizioni Arkeios, 1999, p. 71.

⁶²⁶ RATZINGER, Joseph. *El espíritu de la liturgia: una introducción*. Madrid: Cristiandad, 2007, p. 116.

⁶²⁷ Op. Cit., AROCENA, Félix María, p. 32.

⁶²⁸ Op. Cit., SEBASTIÁN, Santiago, p. 219.

*del altar, si bien no se abandonó el uso anterior en multitud de casos, fenómeno que ha de tenerse en cuenta, [...] para el estudio de la génesis y desarrollo del retablo*⁶²⁹.

Pero no todas las iglesias podían presumir del alto honor que significaba poseer reliquias célebres. Al parecer, para suplir esta carencia, se comenzaron a introducir paulatinamente sobre los altares estructuras y superestructuras llamadas retablos *-retro-tabula-*, a partir del siglo XI, que contenían pequeños cuadros pintados sobre tabla representando la imagen del Señor, de María o escenas de la vida de los santos, los cuales muchas de las veces llegaron a ser verdaderas obras artísticas de primera categoría, algunos de tamaños verdaderamente impresionantes como los célebres retablos de las catedrales españolas de Toledo y Sevilla [FIG. 224 y 225].

El creciente rol que el artista comienza a asumir en el s. XIV va a la par con la profusión decorativa en cuanto a cantidad y complejidad del ornamento artístico que contienen estos nuevos elementos añadidos al altar, dividiéndose el retablo en varias calles y pisos donde se introdujeron imágenes pintadas o figuras de talla sobre fondo de paneles pintados, apoyados en una predela y un sotobanco, también a su vez decorados con pinturas o relieves, como en el arte español [FIG. 226]. Se creó así una superestructura que rodeó y recargó la parte posterior del altar. Aunque sería interesante y conveniente revisar críticamente que tan al servicio de la liturgia pudieran haber estado involucrados estos objetos artísticos, pues ello daría finalmente su validez; no debemos olvidar las implicancias de estas superestructuras adosadas al altar, que en la España gótica serán decisivas:

*Con la llegada del gótico, el altar se coloca cerca del ábside, el altar se coloca cerca del ábside y el retablo abre el camino a las primeras superestructuras en torno a la santa mesa. Desde el centro del ábside o del crucero, donde había estado situado hasta ahora, se desplaza con todos sus nuevos accesorios hasta el fondo del coro y es adosado al ábside, obligando a trasladar los asientos del clero hacia adelante para no perder de vista el altar. Este desplazamiento del altar hacia el ábside con su retablo, agravado más tarde con la erección de los coros capitulares, contribuirá a disminuir la participación del pueblo en la acción litúrgica*⁶³⁰.

Estos nuevos elementos introducidos al altar con posterioridad al s. X tuvieron importantes secuelas litúrgicas: *“El altar fue perdiendo ante los fieles su tradicional autonomía y dignidad, sustituida ahora por la urna del santo o la imagen del retablo. El*

⁶²⁹ IÑIGUEZ, José Antonio. *El altar cristiano: De Carlomagno al siglo XIII* (tomo II). Pamplona: EUNSA, 1991, p. 147

⁶³⁰ *Op. Cit.*, AROCENA, Félix María, p. 37.

*altar pasa a ser, en la práctica, el pedestal de ese conjunto*⁶³¹. A esto se añadirá el consecuente cambio de proporciones del altar, que hasta el momento se mantenía como una pieza cúbica, para pasar a realizarse altares de proporciones rectangulares y alargadas, con el fin de ajustarse a la visión de conjunto con las construcciones añadidas.

Otra consecuencia capital que tiene que ver con el oscurecimiento del simbolismo y sentido del templo cristiano que se desprende de esta acción innovadora de gran escala corresponde a que, como vimos anteriormente en el epígrafe II. 3.1 dedicado a *La Portada*, dijimos que las tres portadas con las nueve puertas -características de las catedrales-, más las grandes aberturas del ábside conformaban las doce puertas de la Jerusalén celeste, recreación última de la catedral gótica, donde los grandes ventanales orientales del ábside corresponden a la visión del profeta Ezequiel que contempla el templo de Jerusalén reconstruido, y comenta sobre el servicio del pórtico oriental: *“Me volvió después hacia el pórtico exterior del santuario, que miraba a oriente. Estaba cerrado. Y Yahvé me dijo: Este pórtico permanecerá cerrado. No se le abrirá, y nadie pasará por él, porque por él ha pasado Yahvé, el Dios de Israel. Quedará, pues, cerrado. Peor el príncipe si podrá sentarse en él para tomar su comida en presencia de Yahvé. Entrará por el vestíbulo del pórtico y por el mismo saldrá*⁶³². Esto lo interpretaron los primeros padres del siguiente modo:

En la interpretación que la Iglesia antigua hizo de esa puerta que miraba al Oriente, que permanece cerrada y sólo se abre para el Señor, se trata de un signo que apunta a María. Ella es la puerta cerrada, por la que únicamente ha entrado el Rey de reyes. De ahí que todavía hoy la Iglesia oriental represente en la puerta regia del iconostasio – el muro decorado con distintas imágenes que separa el espacio del altar de la nave de la iglesia- la anunciación de María. Y la Iglesia occidental invoca a María en la letanía lauretana como «puerta del cielo»⁶³³.

En Occidente, no obstante, las vidrieras orientales, con el programa iconográfico de la Encarnación y con la imagen central de María, pues ella era la que abría las puertas del cielo, pero también abría las puertas de la Tierra al hacer posible la encarnación del Verbo. En ese sentido los vitrales orientales del ábside tenían una función simbólica de tipo escatológico que era imposible soslayar [FIG. 227]. Lamentablemente al perder la docilidad el artista y la estricta observancia el canónico, la proliferación de estas

⁶³¹ Ibid., p. 36.

⁶³² Ez. 44, 1-3.

⁶³³ Op. Cit., KAPELLARI, Egon, p. 22.

superestructuras de los retablos, no se compadecerían con su elocuente función y las grandes vidrieras comenzarían a entrar en contradicción o antagonismo con el mobiliario propuesto, y luego a desaparecer progresivamente de los trazados de las iglesias. Ya se estaba a un paso de la “herejía” de romper con la orientación sagrada del templo cristiano. No obstante, el desarrollo de los retablos no se detendría en los siglos siguientes.

En el siglo XVI, y con mayor acento en el siguiente, el retablo pictórico se ensanchó aún más en sus dimensiones. Los artistas crean composiciones que generan como un gran marco arquitectónico para el altar. Son superestructuras de mármol o estuco con columnas, cornisas, estatuas, grupos de ángeles... que hacen del retablo un verdadero monumento. Deja de ser lo que fue –un accesorio del altar– para invertir la situación. Ahora es el altar el que es un accesorio del retablo⁶³⁴.

En los siglos siguientes al gótico, progresivamente la fiebre escenográfica y la celebración del misterio eucarístico centrado en el altar como la expresión de un teatro de la gloria comenzó a apoderarse de los hábitos mentales de la época, pues la representación de un drama exigía una escenografía acorde, y las disposiciones del Concilio de Trento no hacían sino promocionar el arte como un vehículo de propagación ideológica, y ganar al fiel por la emoción sería su consigna. *“El valor litúrgico invertido se aprecia en las grandes iglesias del siglo XVIII en las que el altar mayor, adosado a la pared del ábside, parece no tener otra función que la de servir de base a la monumental apoteosis del santo o del misterio al que está dedicado”⁶³⁵*. En las décadas siguientes el proceso de decadencia que sufriría el altar no iba sino a seguir acrecentándose:

Por último, a inicios del siglo XVII, se introduce una costumbre que consiste en situar en la base de los retablos un zócalo o grada cuya finalidad es servir a la transición entre la mesa y el retablo. Sobre esa grada o escalón se acostumbró a poner la cruz y los dos candeleros de la misa. Pero esta grada fue el punto de arranque de nuevas superestructuras adosadas al altar a modo de escalinatas que, en los siglos XVIII y XIX se cubrieron de flores candeleros, bustos de santos..., llegando a convertir el altar en una monumental credencia⁶³⁶.

⁶³⁴ Op. Cit., AROCENA, Félix María, p. 40.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 41

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 41. CREDENCIA: La credencia es una mesa pequeña de madera, mármol u otro material adecuado, colocada en el presbiterio de una iglesia y cerca de la pared al lado de la epístola, con el propósito de sostener las vinajeras, las velas de los acólitos, y otros utensilios necesarios para la celebración del Santo Sacrificio. La credencia, propiamente dicha, se contempla sólo en relación con las Misas solemnes; desde el principio de la Misa hasta el ofertorio se colocan en ella el cáliz, la patena, el corporal y el velo. Cuando un obispo celebra, debería ser de mayores dimensiones que lo usual; el tamaño ordinario es de aproximadamente cuarenta pulgadas de largo, veinte de ancho y treinta y seis de alto. Véase también Op. Cit. KAPELLARI, Egon, P. 26: *“Muchos de los altares populares de hoy son ciertamente sencillos, pero carecen de aquel «resplandor de noble sencillez», que el ‘último concilio desea para toda la liturgia de la Iglesia,*

3.11 EL ÁBSIDE- CÁTEDRA- PRESBITERIO

La cabecera conformada por la estructura semicircular o poligonal denominada ábside corresponde al remate visual del templo cristiano. Según el patriarca de Constantinopla Germano I la simbología de la forma del ábside se enlaza con el corazón mismo de la tradición cristiana: *“El ábside se hizo a la manera de la cueva de Belén, donde nació Cristo, y de la cueva donde fue enterrado, como dijo el evangelista: «había una cueva excavada en la roca, y allí colocaron a Jesús»*⁶³⁷. En él se encuentra la sede o cátedra –en caso de ser una catedral-, es decir, el lugar de los asientos de los presbíteros y diáconos en la celebración litúrgica, los amboes, en número de dos, el de la epístola y el del evangelio, la credencia, pero por sobre todo se encuentra en su punto central el altar, que preside los elementos del ábside: *“Surge aquí una visión del altar como punto espacial de referencia de toda la celebración eucarística, pudiendo afirmar que la centralidad espacial del altar es como el reflejo especular de la centralidad misma de la Eucaristía en la vida de la Iglesia”*⁶³⁸, o como dice Mario Righetti: *“La misa es el centro del culto de la Iglesia, y el altar, el eje alrededor del cual gira toda su liturgia”*⁶³⁹.

Hemos insistido que de costumbre, el altar debe estar orientado hacia el Este, por tanto hacia el ábside en las iglesias normales, es decir en las iglesias que han sido orientadas hacia el Este: *“Adicionalmente, nos apresuramos a decir que la orientación del templo es una consecuencia de la del altar y que ésta es a su vez, una consecuencia de la orientación de la oración. Se requiere partir de este supuesto, de hecho, el hecho primario que ordena todo es que el sacerdote y los fieles oran y hacen sacrificios dirigidos hacia el Oriente”*⁶⁴⁰, regla certificada ya por las *Constituciones Apostólicas* escritas hacia el 375, junto a otras indicaciones que observan una distribución de tipo jerárquico muy

quitando y eliminando todo lo que no encaja de una pluralidad incoherente, como son las velas simuladas, las macetas de flores, los libros y carteles. Una ojeada al nuevo rito de dedicación de una iglesia y de la consagración del altar debería bastar para poner fin a la falta de gusto de muchos”.

⁶³⁷ GERMANO I, *Historia Mistagógica* (715-730?) en AA. VV. *Alta Edad Media y Bizancio*. Col. Fuentes y documentos para la historia del arte. Arte Medieval I: Vol. II. Barcelona: Gustavo Gili, 1982., p. 45.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 174.

⁶³⁹ RIGHETTI, Mario. *Historia de la Liturgia*. Madrid: BAC, 1955, tomo I, p. 451.

⁶⁴⁰ *Op. Cit.* HANI, Jean. *La Divina Liturgia...*, p. 80.

rígido de los otros elementos que conforman el presbiterio, estableciendo una analogía con un gran navío, donde el obispo es como el piloto de éste:

Y ante todo, la casa será alargada, vuelta hacia el Oriente; se parecerá a un navío. En medio estará situado el trono del obispo; a un lado y otro del mismo se sentará el presbiterio; los diáconos les asistirán, atentos llevando un vestido amplio, porque ocupan el lugar de los marineros y de los encargados del equipaje. Velarán para que los laicos se sienten en la otra parte, con mucha disciplina y poco a poco; las mujeres (se situarán) aparte; deben sentarse guardando silencio.⁶⁴¹

Como podemos apreciar, en estas disposiciones acerca de la liturgia eucarística y sobre el edificio de culto, este documento establece la catedral del obispo en el centro, es decir, en el ábside principal, y los presbíteros alrededor en el *synthronon*, o banco corrido, es una regla que se refleja abundantemente en las construcciones eclesásticas de esa época. Por otro lado, las constituciones apostólicas, también se refieren a los lugares en los que se realiza la liturgia de la palabra, indicando con precisión estos elementos [FIG. 228]:

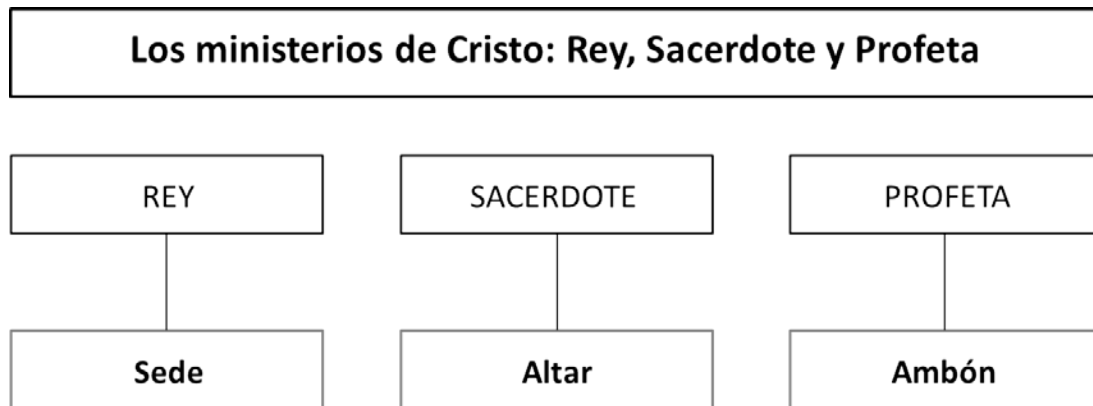
El lector, de pie, colocado en medio y en un lugar elevado, leerá los escritos de Moisés y de Josué, hijos de Nun, de los Jueces y de los Reyes, de las Crónicas y del retorno del exilio, seguidos de los libros de Job y de Salomón y de los dieciséis Profetas. Después de proclamados dos de los textos, otro salmodiará los himnos de David y el pueblo responderá con las antifonas. Seguidamente se leerán nuestros Hechos y las cartas que Pablo, nuestro colaborador, envió a las Iglesias bajo la moción del Espíritu Santo; acto seguido un presbítero o un diácono leerá los Evangelios que nosotros, Mateo y Juan, os transmitimos y que los colaboradores de Pablo, Lucas y Marcos, recogieron y os legaron. Durante la lectura del Evangelio, todos los presbíteros y los diáconos y el pueblo entero estarán de pie guardando un profundo silencio. [...] Después los presbíteros, uno tras otro, pero no todos, exhortarán al pueblo y, en el último lugar, lo hará el obispo, que puede compararse al capitán de un navío⁶⁴².

Ahora, si bien es cierto que el altar se constituye en el polo y centro de gravedad de la acción litúrgica, tampoco es menos cierto que éste se articula orgánicamente con otros dos elementos que participan de la plenitud de la dimensión crística, los *tria munera*, que son el ambón y la sede, con los cuales se halla esencialmente vinculado. La hipóstasis divina de Cristo lo presenta como rey, sacerdote, y profeta; donde el título de “rey” se asocia con la idea crística de reinar y gobernar; el de “sacerdote” que está activo en el

⁶⁴¹ Anónimo. *Las Constituciones Apostólicas*. Libro II, 57, 3-4) Cuadernos Phase nº 181. Barcelona: CPL, 2008, p. 80.

⁶⁴² *Ibid.*, Libro II, 5-9, pp. 80-81

servicio de los sacrificios, a los efectos de reconciliar al hombre con Dios; y por último, el de “profeta”, en que se espera que anuncie la voluntad de Dios y prediga acontecimientos que vendrán. De allí que se correspondan respectivamente: el rey en la sede, el sacerdote en el altar y el profeta en el ambón. A modo de Cristo, los cristianos conseguimos esa misma impronta con el sacramento del Bautismo, por el cual somos sacerdotes, reyes y profetas, en definitiva, a imagen de Cristo y testigos del Resucitado. De este modo los tres ministerios de Cristo se articulan orgánicamente en el lugar del ábside, creando una intensificación en el uso de este espacio, encarnado ahora por sus sucesores, los obispos y presbíteros. El cuadro quedaría del siguiente modo:



CUADRO 23. Los signos de las *tria munera* que se dan conjuntamente en Cristo y su lugar en el presbiterio.

Fuente: Elaboración propia.

El *Ambón*, es el lugar específico desde donde se anuncia la Palabra revelada a los Profetas y apóstoles, donde quien la proclama, se convierte en testigo de ella. Se materializa en una tribuna elevada y estable, que sirve fundamentalmente para anunciar la Palabra de Dios desde el presbiterio o cerca de él. Suele estar a la izquierda del altar, en lo que se llamó "lado del Evangelio". En las catedrales medievales desde el ambón se proclamaban las lecturas, se leía el salmo responsorial y el pregón pascual. También desde allí podía hacer la homilía y la oración universal o de los fieles hasta que apareció el púlpito hacia el s. XIV. También se le ha llamado facistol, término con el que se confunde la cancela que cerraba el coro hacia el poniente. Era común que el ambón se cubriese con un paño o antependio, del color del tiempo litúrgico. Podemos afirmar que el

ambón era el eje de gravedad en torno al cual giraba la Liturgia de la Palabra, es decir, durante la primera mitad de la celebración de la Santa Misa. Todo esto se mantiene prácticamente del mismo modo hasta hoy. Simbólicamente *“el ambón significa por su forma la piedra de la tumba Santa, que el ángel hizo rodar abriendo la puerta, y sobre la cual se sentó [...] anunciando la resurrección del Señor a las mujeres que traían ungüentos...”*⁶⁴³.

La *Cátedra*, lugar que afirma la condición del obispo como rey, a imagen de Cristo en su dimensión regia. Ya dijimos, que la catedral, como sede del obispo, se presenta como el grado superlativo y preeminente de lo que comporta el acto de sentarse, una consecuencia de la alta dignidad con que puede ser revestido este hecho, y como tal la catedral sería el edificio que rodea a este asiento. La cátedra o sede del obispo en la catedral es la silla insigne, el trono reservado al obispo cuando preside la comunidad cristiana, especialmente cuando celebra la Eucaristía. Es un trono, y por tanto debía situarse sobre unos escalones simbolizando la autoridad magisterial y potestad que posee el obispo en su iglesia particular; como signo de la unidad de la fe de los creyentes, que anuncia el obispo como Pastor de la grey; y también simboliza la autoridad del oficio episcopal como sucesor de los apóstoles⁶⁴⁴. A su vez, en torno a la cátedra están organizados distintos asientos subordinados a este principal: La sede o *sedilia*, considerando el plural de la palabra latina que significa asiento, designa a asientos tallados en la pared del ábside destinado a los oficiantes. Su origen data desde la época de las catacumbas romanas, siendo muy comunes durante toda la Edad Media, cuya función es ofrecer asiento para los sacerdotes oficiantes, el diácono y el subdiácono durante la celebración litúrgica. Interesante es añadir que, según hemos ido recorriendo el templo, conviven estrechamente dos maneras de habitarlo, una de un modo dinámico y otros de modo estático. El acto de sentarse es el prototipo palmario de la proposición de este último modo.

Para seguir enunciando el germen de la catedral, puede decirse que a la sucesión de lugares concebidos para acoger la posición estática de personas que se posan en diferentes asientos (la cátedra del obispo, los sitiales de los canónigos en el coro o en el banco corrido de la sala capitular) se añaden otros concebidos para propiciar la acción de caminar. No es posible entender un espacio catedralicio sin

⁶⁴³ *Op. Cit.*, GERMANO I, p. 47.

⁶⁴⁴ Para analizar detenidamente los orígenes y alcances de la dimensión regia, recomendamos encarecidamente el libro de HANI, Jean. *La Realeza Sagrada. Del faraón al cristianísimo rey*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1998.

*conocer antes que su misión era alojar algunas actividades sedentarias (los cantos del coro, las discusiones del cabildo) y otras dinámicas, como las procesiones que solían recorrer las naves laterales, el deambulatorio o las galerías del claustro*⁶⁴⁵.

Antes de seguir avanzando nos parece necesario hablar un poco sobre un elemento que se colocaba sobre el altar, pero que va a desaparecer en la encrucijada del paso del s. XII al s. XIII. Este elemento es el *propiciatorio*. Esta es una pieza litúrgica de difícil interpretación. Honorio de Autun escribe sobre él: “*El propiciatorio, que se coloca sobre el altar, es la divinidad de Cristo*”⁶⁴⁶. El liturgista Sicardo de Cremona es aún más ambiguo: “*sobre ambas arcas, el propiciatorio [...] En una y otra arca hay dos querubines; sobre el propiciatorio dos testamentos, la Encarnación del Señor y su misericordia*”⁶⁴⁷. Jose Antonio Íñiguez explica que ésta consistía en un rectángulo metálico de un material rico que se colocaba encima del altar, aún sobre los manteles, en algunas ocasiones y lugares, para celebrar la Santa Misa y, siempre aparecen testimonios literarios, se relaciona con el Antiguo Testamento y el Arca de la Alianza [FIG. 229]:

*Estos son los datos que poseemos hasta el siglo XII, pero, en este siglo, podemos afirmar que constituye el propiciatorio un auténtico altar portátil con ara consagrada y, sin embargo, no para poner encima de una mesa o de un altar de madera —que propiamente no sería un altar— y sustituir al consagrado de piedra, sino para colocar encima del altar consagrado. Quizá deban extrapolarse estos datos a los siglos anteriores; no hay ninguna razón que lo impida, pero tampoco ningún testimonio que lo avale, y por tanto, ha de quedar como hipótesis, si bien, ni siquiera con el calificativo de probable*⁶⁴⁸.

Lo interesante es que el propiciatorio mutó durante el s. XIII, para convertirse en el Sagrario o Tabernáculo, tal como lo conocemos hoy. Este punto lo veremos en el epígrafe siguiente.

⁶⁴⁵ SOBRINO, Miguel. *Catedrales. Las biografías desconocidas de los grandes templos de España*. Madrid: La esfera de los libros, 2009, p. 32.

⁶⁴⁶ AUTUN, Honorius Augustodunensis de. *Gemma animae; sacramentarium*. Cap. CXXXVI del Libro I. PL, CLXXII.

⁶⁴⁷ DE CREMONA, Sicardo. *Mitrale seu de officiis ecclesiasticis Summa*. Cap. XIII del Libro I. PL, CCXIII.

⁶⁴⁸ Op. Cit., ÍÑIGUEZ, José Antonio. *El Altar Cristiano. De Carlomagno al siglo XIII....*, pp. 234-235.

II. 3.12 EL SAGRARIO-TABERNÁCULO Y LA SAGRADA FORMA

En términos estrictamente escriturarios, el Tabernáculo corresponde al lugar cerrado donde se indicaba expresamente que la presencia de Dios moraba y reinaba sobre la Tierra. Comúnmente se asociaba a la estructura de la tienda que cobijaba los elementos más sagrados del pueblo judío en el Arca de la Alianza durante la estadía en el desierto descrita por Moisés en el Éxodo. En las iglesias de la actualidad, la sagrada Forma se reserva en un receptáculo ornamentado habitualmente hecho de metal dorado, que simboliza la presencia perdurable de Dios en medio de su pueblo, a la vez que permite proteger la eucaristía u hostia consagrada de posibles profanaciones. Por tanto se debe entender al tabernáculo como la consecuencia cristiana del Arca de la Alianza, el lugar de la presencia de Dios y que era custodiado por dos ángeles que le adoraban.

Juan Antonio Íñiguez asevera que es necesario estudiar muy acuciosamente los textos de Guillaume Durando de Mende, pues precisamente en el decurso del s. XIII marca la desaparición del propiciatorio y el surgimiento del sagrario, según lo conocemos hoy. Durando cita el capítulo del Éxodo en que Yahvé dice a Moisés: *“en el arca pondrás el Testimonio que yo te voy a dar. Harás asimismo un propiciatorio de oro puro, de dos codos y medio de largo, y codo y medio de ancho [...] Los querubines formarán un cuerpo con el propiciatorio, en sus dos extremos. Estarán con las alas extendidas por encima, cubriendo con ellas el propiciatorio, uno frente al otro, con las caras vueltas hacia el propiciatorio”*⁶⁴⁹. El obispo de Mende dice que *“por ello se llama arca del testimonio o del Testamento, aunque también se dice Tabernáculo del Testimonio. Ciertamente, sobre el arca fue hecho el propiciatorio. [...] en imitación de este objeto se coloca, en algunas iglesias, sobre el altar, un arca o tabernáculo en el cual se coloca, en algunas iglesias, sobre el altar, un arca o tabernáculo en el cual se coloca el cuerpo del Señor y sus reliquias”*⁶⁵⁰.

Según esto, parecería que se trataría del sagrario, según lo entendemos hoy, y que se conoce también con el nombre de tabernáculo, y que sería distinto del

⁶⁴⁹ Ex. 25, 16-20. El Testimonio o la Testificación corresponde a las Tablas de la Ley, una urna de oro llena de maná y la vara de Aarón.

⁶⁵⁰ Op. Cit., DURAND DE MENDE, Guillaume. *Prochiron*. V. El arca p. 49.

propiciatorio, que habría desaparecido y sería sustituido por este elemento en forma de arca. *“Sin embargo, es el único documento que habla de la reserva acompañada de reliquias, quizás porque refleja este momento de transición en el cual comenzará a emplearse para esta función algún antiguo relicario”*⁶⁵¹. No obstante la presencia del tabernáculo está desde el inicio de la historia bíblica como nos refiere Durando:

*Después de que este tabernáculo fue usado por largos años y, de cualquier manera, consumido por la vejez, el Señor ordenó construir un templo, que Salomón edificó de una forma y con un trabajo maravilloso, donde se reconocían dos partes como en el tabernáculo. Es del uno y del otro, es decir, del tabernáculo y del templo, que nuestra iglesia material ha tomado su forma. En su parte anterior, el pueblo escucha y ora, mientras en el santuario, el clero ora, predica, canta y administra las cosas santas*⁶⁵².

No obstante, Durando asocia el tabernáculo con un lugar móvil en la Tierra, asociándola con las tiendas del pueblo judío nómade en el desierto y simbolizando los cuatro elementos con los que está hecho el mundo. De hecho *mundus* significa *lo que está en permanente movimiento*.

*El tabernáculo que fue construido durante el viaje de Israel, representa la imagen del mundo que pasa con su concupiscencia. Es un hecho cierto que los cuatro colores de las cortinas de uno y de otro revelan cómo el mundo está compuesto de cuatro elementos. Por lo tanto, Dios en el tabernáculo es Dios en el mundo, como en el templo enrojecido por la sangre de Cristo*⁶⁵³ *y el tabernáculo ofrece claramente el tipo de la Iglesia militante, que no tiene aquí abajo una ciudad permanente, pero que busca la ciudad futura y por esto es llamada tabernáculo (tabernaculum) o tienda, porque la tienda (tabernacula) son las moradas de los soldados. Por lo tanto, Dios en el tabernáculo es Dios en medio de los fieles reunidos en su nombre. La primera parte del tabernáculo, en la cual el pueblo cumplía sacrificios, es la vida activa en la cual el pueblo se empeña por amor del prójimo. La otra parte, en la cual los levitas seguían su servicio, es la vida contemplativa a la cual se dirige el ánimo puro y sincero de los hombres religiosos por el amor y la contemplación de Dios. El tabernáculo cae para dar puesto al templo, porque del combate se llega a la victoria y el triunfo*⁶⁵⁴.

De cualquier modo durante la Edad Media no había una costumbre uniforme en cuanto al lugar donde se guardaba el Santísimo Sacramento. El IV Concilio de Letrán, y

⁶⁵¹ *Op. Cit.*, ÍÑIGUEZ, José Antonio, p. 343.

⁶⁵² *Op. Cit.*, DURAND DE MENDE, Guillaume, p. 26

⁶⁵³ *Ju, Heb 13.*

⁶⁵⁴ *Op. Cit.*, DURAND DE MENDE, Guillaume, pp. 26-27

muchos sínodos provinciales y diocesanos celebrados en la Edad Media sólo requerían que la hostia se mantuviera en un recipiente seguro y bien cerrado. A lo sumo, exigían que se colocara en un lugar limpio y visible. Sólo unos pocos sínodos designan el lugar con más detalle, como los Sínodos de Colonia (1281) y los de Münster (1279) que ordenaron que se mantuviera en un lugar elevado sobre el altar y protegido por una cerradura con llave. En términos generales, se pueden distinguir cuatro métodos principales de preservar el Santísimo Sacramento en la época medieval⁶⁵⁵:

1. En un armario en la sacristía, una costumbre relacionada con la usanza cristiana primitiva;
2. En una alacena en la pared del coro o en una proyección de una de las paredes, construida en forma de torre, conocida como la Casa del Sacramento, que a veces llegaba hasta la bóveda;
3. En una paloma o píxide, rodeado de una cubierta o recipiente y generalmente coronada por un pequeño baldaquín, que colgaba sobre el altar por una cadena o cordón;
4. Por último, sobre la mesa del altar, ya sea sólo en la píxide o en un recipiente similar al tabernáculo o en un pequeño armario dispuesto en los retablos o predela del altar.

Ahora si esto lo vinculamos con la visión agustiniana neoplatónica, lo interesante es que se hace visible o patente el fenómeno de la Sagrada Forma a los fieles con un lugar visible como remate procesional del templo en el tabernáculo que cobijaba la reserva, de este modo se cumplía y completaba la visión de san Agustín, sobre el *locus*, donde el espacio físico de la iglesia, que reunía a los creyentes en actos sacramentales y

⁶⁵⁵ Cfr. BRAUN, Joseph. "**Tabernacle.**" *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 14. New York: Robert Appleton Company, 1912. 15 ene. 2014 <<http://www.newadvent.org/cathen/14424a.htm>. Este último método se menciona en Durando, y en las normas emitidas por los Sínodos de Tréveris y de Münster, ya mencionados. Se puede probar que ya para el siglo XIV existían retablos que contenían armarios para mantener el Santísimo Sacramento, como, por ejemplo, el altar de Santa Clara en la Catedral de Colonia, aunque no fueron numerosos hasta el final de la época medieval. El altar mayor que data de 1424 en la Iglesia de San Martín en Landshut, Baviera, es un ejemplo de una combinación de retablos y Casa del Sacramento. Desde el siglo XVI se convirtió poco a poco, aunque de forma lenta, más habitual para guardar el Santísimo Sacramento en un recipiente elevado sobre el altar. Este fue el caso especialmente en Roma, en donde se inició esta costumbre, y en Italia en general, influenciada en gran parte por el buen ejemplo de San Carlos Borromeo. El cambio se produjo muy lentamente en Francia, donde incluso en el siglo XVIII todavía era habitual en muchas catedrales suspender el Santísimo Sacramento sobre el altar, y también en Bélgica y Alemania, donde la costumbre de utilizar la Casa del Sacramento se mantuvo en muchos lugares hasta después de mediados del siglo XIX cuando la decisión de la Sagrada Congregación de Ritos del 21 de agosto de 1863, puso fin al uso de dichos recipientes.

litúrgicos haciendo sensible, aunque de forma limitada, la prometida bendición de la presencia de Dios en la eternidad⁶⁵⁶. Así lo asevera Bernard McGinn:

Yo no creo que esté fuera de armonía con el pensamiento de Agustín (aunque va más allá de lo que él dijo de manera explícita), pretender eso, desde una perspectiva Agustiniiana, el edificio de la iglesia es esencialmente un tabernaculum admirabile cuya función es dar acceso al domus Dei del cielo. Dos conclusiones están implícitas en este punto. Primero, el edificio de la iglesia debe ser admirable –digno y maravilloso– tanto en sí mismo y como el lugar para lo que se lleva a cabo dentro de él. Segundo, la relación entre el tabernáculo y la casa celestial debería ser “escrita en” la tela de tal forma que pueda ser discernido por los fieles o al menos explicado a ellos por el clero. Al igual que el texto de las Escrituras usa tanto señales literales como figuradas para enseñar un único mensaje, aquel de la caridad,⁶⁵⁷ así también los muchos componentes de una iglesia medieval, desde la perspectiva de una estética teológica Agustiniiana, tienen por objeto armonizar como un “admirable tabernáculo” que da acceso a la “casa de Dios”. Estos componentes son hermosos e integrados si ellos cumplen su función: son feos y fuera de unión sino lo hacen⁶⁵⁸.

En todo caso, de a poco se comenzó a usar una lamparilla de aceite encendida al lado o adelante del sagrario que indicaba la presencia de la Sagrada Forma dentro del templo. Así muchas iglesias comenzaron a tener altares que poseían tabernáculos o receptáculos para albergar la reserva eucarística. Así se combinaban las nociones veterotestamentarias del altar y el Arca de la Alianza con la última cena neotestamentaria, por tanto el altar y el tabernáculo simbolizaban la mesa donde tiene lugar el eterno banquete celestial⁶⁵⁹. Este elemento es clave, pues es en el s. XIII cuando comienza a ser recurrente la presencia de la reserva eucarística en la zona del altar mayor o en

⁶⁵⁶ HIPONENSIS, Aurelius Augustinus.. **Enarratio in psalmum XLI.9, PL, 36: 469-70.** “Cuando yo estaba ‘haciendo salir mi alma por encima de mí mismo para alcanzar a Dios’ (v.5a), cómo lo logré? ‘Yo entré en el lugar del tabernáculo’ (v.5b). Fuera del tabernáculo, yo buscaré erróneamente. ‘Yo entré en el lugar del admirable tabernáculo, hasta la casa de Dios’ (v.5c). Admiro muchas cosas en el tabernáculo... para el tabernáculo de Dios en la tierra es el fiel... Ascendiendo al tabernáculo, él [por ejemplo, David] arribó a la casa de Dios” Como todos los primeros Padres Cristianos, Agustín insistió no sólo que la iglesia era necesaria para la salvación, sino que las experiencias de éxtasis que dan algún tipo de indicio sobre lo que la gloria celestial podría ser, son siempre eclesiásticas –es sólo en y a través de la iglesia que tales experiencias son posibles. En este pasaje, Agustín ve la iglesia en su realidad fundamental como los fieles que forman el cuerpo de Cristo. Pero este *tabernaculum admirabile* de los creyentes tiene un “lugar”, el *locus*, donde se hace manifiesto y donde el comparte las acciones sacramentales y litúrgicas que garantizan la continua vitalidad del cuerpo místico de Cristo. Ese lugar es el edificio de la iglesia real.

⁶⁵⁷ Aunque este es el principal tema de la hermenéutica de Agustín como establece en los libros, se puede encontrar a través de toda su exegesis.

⁶⁵⁸ MCGINN, Bernard **"From Admirable Tabernacle to the House of God: Some Theological Reflections on Medieval Architecture Integration"** en CHIEFFO RAGUIN, Virginia; BRUSH, Kathryn y DRAPER, Peter (ed.). **Artistic Integration In Gothic Building.** Toronto, Canada: University of Toronto Press.. 1995. p. 43

⁶⁵⁹ Cfr. OP. Cit., McNAMARA, Denis R., p. 210.

proximidad a éste, lo que configuró y confirmó la idea del edificio de culto cristiano como auténtico *Templum* o *domus Dei*.

Delante del sagrario o tabernáculo arde continuamente la denominada lámpara del santísimo. Para quienes entran en el templo es una señal de que Cristo está sacramentalmente presente. Y les invita a saludar a Jesús doblando la rodilla. La lamparilla, que arde con llama trémula, es asimismo un símbolo de la inquietud del corazón del orante que llega de la vida cotidiana y se va calmando poco a poco ante el sagrario. La lamparilla arde además representando a los adoradores, cuando el templo está vacío⁶⁶⁰.

Nos parece importante decir algo acerca del culto eucarístico y la reserva, pues, sin duda alguna, el acercamiento de los fieles al Sacramento de la Eucaristía es uno de los fenómenos más importantes de la Iglesia del siglo XIII como hemos ido viendo. Esta se manifiesta en tres cuestiones primordiales:

1. La elevación de la Sagrada Forma en la Santa Misa.
2. La solemnidad del viático llevado a los enfermos públicamente.
3. El mayor cuidado en la manera de reservar la Eucaristía, fenómeno que llevará a la aparición del sagrario sobre el altar⁶⁶¹.

Ya hemos insistido acerca de la importancia de la teología de la presencia y de la visibilidad que se empezó a dar en la liturgia desde el s. XI, a través de un fenómeno de aproximación al sacramento de la Eucaristía, que se materializó en la contemplación de la Sagrada Forma en la ceremonia del sacrificio de la santa misa, y en el esmerado cuidado de la reserva eucarística, pero *“para la comprensión de esta exaltación eucarística hemos de tener en cuenta que la misa del siglo XII no existía el momento emocionante de la elevación de la Hostia después de su consagración; los fieles apenas veían la Hostia, sólo en sus pocas comuniones y a la hora de recibir el viático”⁶⁶²*. Es ahora, en el siglo XIII, en la santa misa cuando se puso de manifiesto la importancia de alzar la Sagrada Forma.

La ostensión de la Hostia consagrada en el templo, levantó un entusiasmo difícil de describir. El momento de alzar a Dios pasó a ser el más emocionante de la

⁶⁶⁰ *Op. Cit.*, KAPELLARI, Egon, p. 82.

⁶⁶¹ Cfr. *Op. Cit.*, ÍÑIGUEZ, José Antonio, p. 310. Aunque la aparición del Sagrario data del s. XIII, habrá que esperar hasta el Concilio de Trento para normar su uso de modo definitivo y generalizado.

⁶⁶² SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*. Madrid: Encuentro, 1994, p. 388.

Misa y de la vida espiritual de los fieles. En realidad se interrumpía el Santo Sacrificio. Durante un buen rato se mantenía levantada la hostia, era presentada hacia uno y otro lado, se entonaban cánticos y oraciones apropiadas. Se encendían velas para verla mejor; se recomendaba no producir mucho humo de incienso para no estorbar su contemplación. Se tocaba la campana invitando ir al templo para adorarla o rezar una oración los que estaban impedidos de hacerlo. Se levantaba un telón negro o morado detrás del altar, que ayudase a destacar más la sagrada Hostia⁶⁶³.

Pero todo esto no era sino la culminación del resultado de la evolución del pensamiento cristiano que se suscitó tras las diversas polémicas que surgían ante el misterio eucarístico, sobre todo en personalidades como un Berengario de Tours (c.1000-1088) de la Escuela de Chartres, cuya doctrina basada en el concepto de la *impanatio*⁶⁶⁴, fue condenada por herética en diversos concilios, o un Pedro Lombardo (1110-1160). Esto produjo un progreso real acerca de la teología de la Eucaristía:

*Si los dogmas cristológicos habían quedado suficientemente aclarados y definidos en los primeros siglos, no se puede decir lo mismo del Sacramento de la Eucaristía, que se vivió y practicó durante todo el primer milenio sin que se sintiera la necesidad de dar una explicación «racional» del misterio de la transustanciación y del modo de presencia de Cristo en el pan y el vino consagrados. Todavía en el siglo IX, la Iglesia sólo se había ocupado de la Eucaristía y de la Misa en sus aspectos sacramentales y litúrgicos*⁶⁶⁵.

Surgió así entonces, la necesidad de una mínima racionalización acerca de la Presencia real de Cristo en la Eucaristía, lo que desencadenó, durante buena parte del s. XII, una serie de estudios teológicos que intentaban hacer razonable la fe en el misterio. Destacó el citado Pedro Lombardo, autor de «*Las Sentencias*» quien integró fe y razón en la búsqueda de la Verdad, logrando una primera sistematización teológico-filosófica. “De esta polémica surgió un progreso real en la teología de la Eucaristía; en muchos puntos la terminología misma quedó fijada, las ideas se corrigieron o se precisaron; el dogma de la presencia real quedó afirmado con nitidez indiscutible, y aunque no se llegó

⁶⁶³ TRENS, Manuel. *La Eucaristía en el arte español*. Barcelona: Aymá, 1952, p. 150.

⁶⁶⁴ **Impanatio:** *Deus factus panis*, el pan permanece, sin que su sustancia se convierta o destruya. Retomando las nociones aristotélicas sobre sustancia y accidente, Berengario afirma que si una sustancia desaparece, desaparecen también sus propiedades, que están intrínsecamente ligadas a aquella: si en la Eucaristía la sustancia del pan y del vino desaparecen, deberían desaparecer sus propiedades accidentales, como el sabor, el olor, el color etc.; desde el momento que esto no sucede las sustancias del pan y del vino deben continuar subsistiendo durante el acto de la consagración. Para Berengario el pan y el vino son sólo un símbolo de realidad espiritual, un *signum sacrum*, un sacramento en el sentido agustiniano, es decir un signo visible que permite aferrarse, más allá de la apariencia sensible, a la idea de la Pasión de Cristo.

⁶⁶⁵ PLAZAOLA S.J., Juan. *Historia y sentido del arte cristiano*. Madrid: BAC, 2010, p. 480.

*inmediatamente al término de transustanciación (que es de fines del siglo XII), la palabra conversio que se utilizaba adquirió una significación equivalente*⁶⁶⁶.

De este modo podemos afirmar que resultaba clarísimo que, desde mediados del s. XI, la Iglesia latina entraba en una nueva fase de su historia, y no sólo porque en la práctica suponía simultáneamente un rápido desarrollo de la influencia del papado en la vida de la iglesia, sino porque como vemos, los canonistas acometieron la compleja tarea de unificar el sentido de innumerables tradiciones heredadas en los antiguos códigos de la Iglesia. Asimismo, los teólogos iniciaron una búsqueda de otorgar una sistematización de las tradiciones y una coherencia racional a los fundamentos doctrinales de la Iglesia⁶⁶⁷.

*El típico género de la teología medieval, el «libro de sentencias» o compendio de opiniones teológicas, tenía como punto de partida la multitud de opiniones aparentemente dispares heredadas del pasado, con la intención de darles algún tipo de unidad sistemática. El objetivo era centralizar y hasta homogeneizar la Iglesia Latina, aun en un tiempo en que Europa occidental permanecía política y socialmente muy dividida. Aunque es indudable que la espiritualidad que se vivía era en realidad más variada de lo que podemos conocer por los documentos escritos, fue un hecho clave el que la Iglesia trabajara tan duramente para unificarse a sí misma, y que lo lograra en grado considerable*⁶⁶⁸.

Este conocimiento de la verdad dogmática implicada en el sacramento eucarístico y en el sacrificio de la misa, preparó una renovación de la piedad en la masa popular que fue naciendo lentamente. Era un tiempo en el cual una Iglesia del pueblo, una Iglesia que incluyera a toda la sociedad, acompañada de un tiempo de grandes explosiones de entusiasmo popular religioso que renovaron la piedad eucarística y litúrgica.

Si siempre la Misa había sido el centro de la liturgia, una verdadera veneración al tabernáculo como lugar de la reserva eucarística no se conoció hasta el siglo X. todo comenzó a cambiar al producirse la respuesta teológica a la herejía de Berengario, aunque propiamente la intensificación de la devoción eucarística y el comienzo de los esplendores de su culto no se produjeron sino un siglo después de Berengario. Se puede afirmar que sólo «a partir del año 1200 el pensamiento y

⁶⁶⁶ *Ibid.*, pp. 480-481.

⁶⁶⁷ A finales del s. XII y a principios del siguiente, los movimientos heréticos que se habían difundido o que se estaban difundiendo en el sur de Francia y en el Norte de Italia –Albigenses o Cátaros, Valdenses, Petrobrusianos, *Patarini*, etc. – y que negaban la presencia real o se oponían al culto a la Eucaristía o no admitían su eficacia, obligaban a referencias continuas a ese dogma en una infinidad de escritos de ese tiempo: tratados *de Corpore et Sanguine Domini*, Cartas Polémicas, Sermones y compilaciones sistemáticas, como los *libri sententiarum* usados en las escuelas catedralicias y en las Universidades. La doctrina eucarística, esbozada en el siglo XII, alcanzó en Tomás de Aquino (1225-1274) su perfección. Ver Op. Cit., PLAZAOLA S.J., Juan, p. 481.

⁶⁶⁸ *Op. Cit.*, McCUE, James F., pp. 408-409.

el culto de la Eucaristía se convierten para toda la Iglesia en un objeto de constante e inmediata solicitud»⁶⁶⁹.

Así, siguiendo el curso natural de las cosas, la misma profundización en el misterio eucarístico y en la santa misa por parte de los teólogos, llevó a que a nivel de expresión popular se manifestara en un movimiento devocional que requería expresarse formalmente en la liturgia y en el arte. Fue en 1264 cuando al papa Urbano IV instituyó la fiesta del *Corpus Christi*, dando gran solemnidad litúrgica en honor del Santísimo Sacramento, extendiéndola a la Iglesia universal. Santo Tomás de Aquino tuvo un rol fundamental al componer el oficio propio de la festividad, con sus bellos himnos eucarísticos de hondo contenido teológico. *“La costumbre general de la procesión del Corpus Christi es posterior a la institución de la fiesta; se fue estableciendo casi por todas partes al fin del siglo XIII, gracias al celo de las Cofradías del Santísimo Sacramento. La adoración a la Sagrada Hostia empieza desde entonces a practicarse y a representarse en las diversas técnicas artísticas: en miniaturas, en vidrieras, en relieves, y en tablas pintadas”⁶⁷⁰.*

En al aspecto exterior, la liturgia eucarística no cambió sustantivamente entre los siglos XII al XVI. Si bien el latín –como ya hemos visto–, era el lenguaje de la Eucaristía y de todas las celebraciones más solemnes de la Iglesia, no era el lenguaje de la vasta mayoría del pueblo, por lo que éstos tenían considerables dificultades para comprender la Misa, y con mucha mayor razón aun cuando una importante parte era recitada en silencio por los clérigos. No obstante, es preciso afirmar que:

El silencio y lo desconocido del lenguaje causaban menos dificultades de lo que pudiera suponerse. Presumiblemente, era así porque el silencio y el ininteligible pero sagrado lenguaje coincidían con una extendida idea sobre el sacramento en general y la eucaristía en particular. El sacramento era entendido no tanto como un ritual en el que se toma parte (según el modelo posterior), sino como una palabra dirigida a uno; era un poderoso acto que, si se hacía cumpliendo las condiciones requeridas, producía un efecto en cada persona. La Eucaristía era un acto cumplido por un sacerdote, en obediencia al mandato de Cristo, en bien del pueblo⁶⁷¹.

Llama la atención que ya Pedro Lombardo, a mediados del s. XII, en su libro de Las Sentencias llamara a la Eucaristía el *benedictio panis*, como si las palabras de la Misa

⁶⁶⁹ *Op. Cit.*, PLAZAOLA S.J., Juan, p. 481.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, pp. 481-482.

⁶⁷¹ *Op. Cit.*, McCUE, James F., p. 409.

fueran dirigidas exclusivamente al pan, con la feligresía congregada mirando pasivamente. *Lo importante para el pueblo era meditar sobre los beneficios derivados de la Misa –ante todo, la gracia salvadora- y sobre la fuente de estos beneficios, la pasión de Cristo. Las palabras que el sacerdote iba diciendo eran de menor significación inmediata*⁶⁷². De modo general, las explicaciones de la Eucaristía de la época Medieval coincidían con esta orientación de carácter general:

*Siguiendo la tradición de Amalar de Metz*⁶⁷³, los escritores medievales tendían a considerar la Misa más bien como una completa alegoría, en la que se podían descubrir toda suerte de edificantes verdades espirituales. En general, la Misa era vista como una dramática y simbólica reconstrucción de la vida, pasión, muerte y resurrección de Jesús. A través de esta alegorización de la liturgia, se creó una nueva clase de inteligibilidad, un sustituto para la inteligibilidad implícita en la práctica eucarística de una época anterior⁶⁷⁴.

Por tanto se conforma a partir de los siglos XII y XIII una piedad eucarística de la presencia, una piedad en la que la Eucaristía era, al menos en la piedad popular, mirar y adorar la Sagrada Forma, más que la comunión sacramental. De cualquier modo la presencia de Dios en la Eucaristía se configuraba en el centro de su piedad. *“el pan y el vino que están sobre el altar [son], después de la consagración, no solamente el sacramento sino también el verdadero cuerpo y sangre de nuestro Señor Jesucristo, que no está sólo sacramental sino verdaderamente tomado y partido por las manos del sacerdote y comido por los dientes de los fieles*⁶⁷⁵.

Si a estos nuevos elementos ya comentados le sumamos el esplendor de los objetos litúrgicos como los cálices, copones, el píxide u otro, podríamos pensar que se empieza a apoderar de este espacio principal una especie de saturación de entidades que comiencen a perturbar y a distraer la organicidad del culto, pero la aproximación del Abad Suger a esta muestra exuberante de lujo, dista de apartarlo del camino espiritual, por el contrario, lo utiliza como vehículo para acceder a él:

⁶⁷² *Ibid.*, p. 410.

⁶⁷³ Véase DE METZ, Amalario. *Breve Explicación de la Misa*. (De la edición crítica publicada por HANSSENS, Ioanne Michaels, *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*. Ciudad del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, col. “Studi e Testi”, nº 138., 1948, 3 vol.) Barcelona: CPL, Cuadernos Phase nº 209, 2012. Y también *El oficio de la misa*. (De la edición crítica publicada por HANSSENS, Ioanne Michaels, *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*. Ciudad del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, col. “Studi e Testi”, nº 138., 1948, 3 vol.) Barcelona: CPL, Cuadernos Phase nº 210, 2012.

⁶⁷⁴ *Op Cit.*, McCUE, James F., p. 410.

⁶⁷⁵ Dz., n.690.

*Por lo tanto, cuando por el amor que siento hacia la belleza de la morada de Dios, la calidoscópica hermosura de las gemas me distrae de las preocupaciones terrenas y, transfiriendo también la diversidad de las santas virtudes a las cosas materiales y a las inmateriales, la honesta meditación me convence de que me conceda una pausa... Me parece verme a mí mismo en una región desconocida del mundo, que no está ni completamente en el fango terrestre, ni totalmente en la pureza del cielo, y me parece poder mudarme, con la ayuda de Dios, de esta inferior a la superior de forma anagógica*⁶⁷⁶.

En el texto se advierte su sensibilidad ante la contemplación estética de los objetos materiales y cómo pasa del gozo estético al gozo místico, en un interrelacionamiento de lo material con el cosmos de modo orgánico y no forzado, siendo uno, vehículo para alcanzar y guiar hacia lo otro.

Todos estos cambios y acentuaciones operadas en el paso del siglo XII al XIII nos indican que en la piedad popular se estaba consolidando y robusteciendo un fuerte sentido de la realidad y de la Presencia de Dios en medio de la vida humana, en medio de la creación. *“El Dios presente en la Eucaristía era también el misterioso, el que no podía ser abarcado. En esta devoción, vemos al forma particular en la cual la Edad Media latina celebraba y percibía la inmanencia de Dios y su trascendencia”*⁶⁷⁷.

⁶⁷⁶ ABAD SUGER. *De rebus in administratione sua gestis*, PL 186 citado en ECO, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen 1999, pp. 24-25. Ver también en *Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*. Editado y trad. al inglés por Erwin Panofsky, Princeton, 1946. Trad. del texto latino: Rosario López Gregoris, trad. del texto inglés: María Condor. Madrid: Cátedra, 2004, p. 62.

⁶⁷⁷ *Op. Cit.*, Mc CUE, James F., p. 417.

TERCERA PARTE:

**APOGEO Y CREPÚSCULO DEL ARTE SAGRADO EN
OCCIDENTE: DE LA CONQUISTA A LA RUPTURA DEL
ESPACIO UNIFICADO**

TERCERA PARTE:

APOGEO Y CREPÚSCULO DEL ARTE SAGRADO EN OCCIDENTE: DE LA CONQUISTA A LA RUPTURA DEL ESPACIO UNIFICADO**III.1 CHARTRES Y EL CULTO MARIANO: ARQUETIPO DEL ARTE SAGRADO**

La arquitectura gótica, que se desarrolló primero en Francia hacia 1140, cubrió una superficie algo más amplia en Europa que la *Románica*, pero los principales países fueron los mismos. Hubo, sin embargo, un factor nuevo de gran importancia: el crecimiento de las ciudades, especialmente en Francia, que, a medida que se hacían más prósperas, querían sus propias iglesias- iglesias de un tipo bastante diferente a las abadías; iglesias que pudiesen ser símbolos de orgullo cívico. El clero, puesto que lo constituían los únicos que tenían alguna educación, tomó la iniciativa y dirigió las operaciones, pero generalmente en cordial colaboración con el pueblo. Un espíritu totalmente diferente podía detectarse entonces: menos enclaustrado, menos introspectivo, más confiado, más optimista. Por primera vez desde los comienzos del Arte Cristiano, apareció un sentimiento de aprecio por la naturaleza, que se reflejó en el arte de la época, que se hizo mucho más extrovertido.

La explosión en la construcción de catedrales que tuvo lugar en Francia entre 1150 y 1300 no tiene paralelo en la historia. Estos edificios son de una concepción tan audaz y de una escala tan prodigiosa, que incluso hoy, dominan su entorno y conmueven los sentidos. El celo religioso ya no era privativo de los monjes en sus monasterios sino que fue compartido por todo el pueblo. Se desconocía el agnosticismo. Por ello, la construcción de iglesias y catedrales fue una empresa realmente popular y todo el que podía participaba en ella. El aumento del poder y la autoridad de los reyes franceses y la paz y prosperidad resultantes, fueron, sobre todo, los que hicieron posible esta construcción de catedrales de gran escala.

Pero todavía podríamos preguntarnos ¿Por qué las catedrales tenían esa forma? Antiguamente se solía explicar su evolución en términos técnicos: se afirmaba que el arco apuntado se adoptó como algo necesario en el desarrollo de la bóveda de crucería. Se pensaba que todo el peso de la bóveda gótica descansaba sobre un esqueleto de nervios: de aquí el desarrollo de grandes contrafuertes y, a medida que las iglesias crecían en altura, de arbotantes, para contrarrestar los empujes. En lo que respecta a los estribos, esto es perfectamente correcto; lo que no es cierto es suponer que toda la bóveda apoya en un esqueleto de nervios. Ahora se reconoce que la vieja distinción estructural entre una bóveda de arista y una de crucería es bastante ficticia; en la Segunda Guerra Mundial esto quedó parcialmente demostrado, pues en numerosos lugares los nervios se rompieron sin provocar el hundimiento total de la bóveda. Así quedó probado que la razón de ser de los nervios de una bóveda gótica no era meramente funcional, como solía pensarse, sino que también estética. Los nervios también constituían un remate agradable para los ángulos de intersección de las bóvedas de arista y, por tanto, un deleite para la vista. Por tanto, la explicación de la adopción casi universal del arco apuntado en la *Arquitectura Gótica* hay que buscarla también en el campo de la estética y de las aspiraciones espirituales de todo un pueblo.

La era gótica utilizó el arco apuntado porque le gustaba esa forma, que se consideraba como el vehículo perfecto para la expresión de ciertos estados de ánimo, incluso espirituales, que estaban fuera del ámbito espiritual del arco de medio punto, y mucho más del de las formas adinteladas. El énfasis marcadamente vertical de los edificios góticos responde en gran parte a los mismos motivos. El milagro estructural de la catedral gótica se logró como resultado de la lucha incesante del hombre por construir cada vez más alto. Fue la bóveda alta la principal responsable de que las catedrales tomaran esa forma tan particular. Desde el punto de vista estructural se dieron pasos prodigiosos; los arquitectos góticos realizaron proezas de un extremo virtuosismo. Comparada con la arquitectura románica hubo un ritmo más rápido, una tensión más acentuada, una nueva sutileza, un mayor ardor en el sentimiento, y con gran frecuencia una sensibilidad más fina y delicada.

Dicho esto, podríamos preguntarnos entonces ¿dónde radica la originalidad de la Catedral de Chartres? como uno de los ejes de nuestro trabajo, tal vez lo podríamos sintetizar en las palabras de *Henri Focillon*: *“Chartres conserva un privilegio de juventud sobre todas las grandes catedrales cuya dinastía inauguró: no una prioridad abstracta, sino*

*la cualidad viva de un estilo que, dueña de sus recursos, se manifiesta por primera vez*¹.

Las diversas lecturas que podemos hacer de esta magnífica catedral le otorgan, además, una riqueza de elementos e interpretaciones difíciles de encontrar en otras catedrales del *alto gótico*. No se comprende, entre tanto, la importancia de la Catedral de Chartres si no se repara en la atmósfera del gótico medieval en la que nace y de la que resulta ser al fin y al cabo una de las expresiones más logradas. En el gótico, como hemos venido desarrollando, era central la idea de que cada cosa hiciese referencia, como señal y símbolo, a una realidad superior. La Catedral de Chartres es una nítida representación de esta cosmovisión. Es una visión del mundo que afirma, entre otros, el valor de las esperanzas terrenas como medio para alcanzar el único fin que es Dios.

La Catedral de Chartres representa, por tanto, el arquetipo de las catedrales góticas, pues sus excepcionales circunstancias espirituales y humanas en que se llevó a cabo, la encrucijada temporal en que se gestó, la rapidez de su ejecución, las innovaciones técnicas que supuso, la poderosa repercusión e influencia que tuvo en el resto de las diócesis de Francia, y su asombroso estado de conservación actual, permiten elevarla como el paradigma indiscutido del arte ojival de aquellos viejos canteros. También es el prototipo o primer ensayo de lo que llegó a ser la culminación y madurez del incipiente arte francés conocido como *alto gótico* o *gótico clásico*, que influyó tan decisivamente tanto en las futuras catedrales que se levantarían en suelo francés, como en las que ya se estaban realizando con anterioridad, como podrían ser las catedrales de París (1163-1250), de Bourges (1195-1230) y de Rouen (1202-1485).

Nuestro análisis, por ende, queremos centrarlo -en esta parte de la tesis-, en un estudio de la catedral de Chartres, ya que ella encarnaría de modo preciso todos los cambios operados en el paso del s. XII al XIII, pues recordemos que fue levantado en unos asombrosos veintiséis años, que van desde el inicio de las obras en 1194 -tras el gran incendio- hasta 1220, completándose las partes que faltaban en los siguientes veinte años. La estructura de este capítulo se hará del siguiente modo:

El primer y segundo epígrafe quieren abordar el fenómeno del nacimiento o renovación -si se quiere- del culto mariano que se extenderá desde Chartres a toda la Galia y luego a todo Occidente, que será un elemento clave y distintivo en la espiritualidad cristiana que se estaba desarrollando, y que tendrá serias implicancias no sólo en la

¹ FOCILLON, Henri *El año mil*. Madrid: Alianza. 1966, p. 154.

devoción de toda la cristiandad, sino que esto permeará a la sociedad en tal alto grado que se expresará en el desarrollo del Amor Cortés y la creación del Ideal Caballeresco con todo su carácter y el desarrollo de sus virtudes, tan características, que civilizarán el rudo mundo medieval. Este elemento mariano tendrá claras y decisivas implicancias en la estructura de la nueva catedral, que a partir de las innovaciones planteadas en Chartres determinarán el periodo que conocemos como Gótico Clásico.

El tercer epígrafe quiere especular e indagar sobre las estrechas relaciones que hubo entre los conocimientos impartidos en la escuela catedralicia de Chartres y su programa amplio de artes liberales, denominada *quadrivium*, y como su espíritu y sabiduría neoplatónica y pitagórica, que recogían una sabiduría ancestral –única superviviente cuando comenzó a predominar el sistema escolástico aristotélico-tomista-, con el conocimiento atesorado celosamente por los gremios de constructores. La figura del arquitecto será clave para vincular orgánicamente el saber especulativo de la escuela catedral del saber operativo de la logia. Se estudiará la catedral como un compendio o *summa* que reúne todo el saber de la época escrito en piedra y cristal, donde comparecen de modo evidente –para quien sabe leerlo-, la geometría, la aritmética, la astronomía y la música. Al final de este epígrafe trataremos sobre el programa iconográfico de la catedral, presente tanto en sus vidrieras como en sus portadas, reuniendo un profundo saber teológico que servía de soporte a la liturgia y a la catequesis de la feligresía que concurría a la catedral. La sabia disposición del programa, tanto de un exterior todo escolástico, como de un interior todo místico, permite establecer que las formas sensibles de la catedral están en estrecha concordancia con el cosmos, a fin de expresar y garantizar las eternas verdades que nos quiere mostrar la teología y el amor, la esperanza y la fe en el Dios verdadero.

III. 1.1 LA RENOVACIÓN DEL CULTO MARIANO Y EL LUGAR DE LA MUJER

Antes de seguir adelante con los pormenores de lo que ocurrió con la catedral de Chartres, nos interesa indagar brevemente acerca del rol histórico y del *status* que tenía la mujer al interior de la Iglesia, cómo se le consideró y cómo esta condición cambió en el paso del s. XII al XIII. Pues desde Chartres se forjaría una nueva visión de lo femenino a raíz del culto a Nuestra Señora, y cómo esta devoción mariana civilizó a una sociedad, humanizándola y refinándola en grado superlativo. Esto será clave en nuestro estudio, pues aquí se encuentra el elemento medular de este epígrafe, y que la catedral expresará esto perfectamente, tanto en su iconografía como en las sustanciales modificaciones espaciales que darán origen a lo que se conocerá como gótico clásico.

Lo primero que debemos afirmar es que Jesús no discrimina a la mujer, tiene una relación insólita y desconcertante con ellas para la mentalidad religiosa y legalista de la época y de su entorno. De hecho siente una especial predilección por ellas. Durante el ministerio apostólico de Jesús, no sólo no discrimina a la mujer, sino que éstas lo acompañan junto a los Doce, recorren juntos aldeas y ciudades. Le acompañan María su madre, María Magdalena, Juana, la mujer de Cusa, administrador de Herodes, y Susana, y otras mujeres que le servían con sus bienes². Jesús les predicará a las mujeres, a Marta y María en Betania, a la cananea, a la samaritana, se compadecerá de la adúltera, resucitará a la hija de Jairo y se conmovirá con la viuda que ha dado todo cuanto tiene. Las mujeres serán las únicas que acompañarán Jesús en el Calvario en sus momentos finales y más terribles³.

Pero la primera y más honda relación de Cristo con la mujer empieza en el corazón de su madre, la virgen María. Catorce pasajes esenciales, nos presentan a Su venerable Madre, que contienen una profundidad esencial para el mensaje de la Palabra de Dios hecha Hombre. María de la Anunciación, María de la Visitación, María de la Natividad, María de la Presentación de Jesús en el Templo. María en la pérdida y hallazgo de Jesús niño en el Templo de Jerusalén, María de las bodas de Caná, María del Calvario, María de Pentecostés..., todos hechos esenciales en la comprensión del misterio Divino que se revela a Occidente.

² Lc. 8, 1-3.

³ Ver SÁNCHEZ DE ALVA, Justo Luis R. *Jesucristo y la Mujer: Reflexiones en torno al Evangelio*. Madrid: Palabra, 1993.

La relación de Jesús con las mujeres y la respuesta de ellas a esa relación nos permiten confeccionar con nitidez el perfil divino y humano de Cristo. Jesús aparece ante la mujer con una fuerte carga de humanidad y ellas le corresponden con un gran cariño. La mujer se muestra llena de vitalidad, y su relación es de corazones. Junto a Jesús, las mujeres se sienten liberadas, se descubren así mismas y son valoradas, tenidas en cuenta⁴. Habría de pasar un largo tiempo antes de que la Cristiandad Occidental recuperara y valorara estas revelaciones tan originales y fundamentales.

En la conformación de Iglesia que siguió en el primer tiempo es relevante el rol de las mujeres que desempeñarán un papel importante tanto en las primeras comunidades como a lo largo de los primeros siglos:

Un dato significativo de la estima que la Iglesia primitiva sentía por la mujer lo revela el hecho de que san Juan, con toda la autoridad que le confería ser el único Apóstol que aún vivía, titule una de sus cartas dirigidas a una Iglesia particular con el nombre de una mujer: Electa⁵. San Pablo por su parte, comparará a la Iglesia con una virgen casta⁶. Los Hechos de los Apóstoles y las cartas de san Pablo están llenas de nombres de mujeres que tomaron una parte muy activa en los comienzos. Solo en la carta a los Romanos hay más de media docena de nombres de mujer⁷.

Las tradiciones orales apoyan también estos testimonios. Hipólito de Roma llama a María Magdalena *el apóstol de los apóstoles*. Clemente de Alejandría, recordando los tiempos apostólicos, habla de la ayuda que supuso la mujer en la misión evangelizadora de los hombres *“para llevar la doctrina del Señor a la casa de las mujeres sin levantar sospechas”*⁸. A partir del I siglo las mujeres responderán al llamado del martirio, afrontando valerosamente los tormentos y las vejaciones más inhumanas, muchas de las cuales están contenidas en la *Leyenda Dorada*.

Las diaconisas también tuvieron un rol destacado en la Iglesia Primitiva y hasta más tardíamente en la Iglesia Bizantina. En la Iglesia Bizantina el diaconado femenino se desarrolló durante los s. VIII y IX. Muchas mujeres diaconisas santas son veneradas en el

⁴ Cfr. *Ibíd.*, p. 167 y ss.

⁵ Cfr. 2 Jn.1-13.

⁶ Cfr. 2 Cor. 11,2. «Celoso estoy de vosotros con celos de Dios, pues os tengo desposados con un solo esposo para presentaros cual casta virgen a Cristo». El apóstol Pablo asemejó a aquellos que eran sus hermanos espirituales a una virgen comprometida con Cristo para llegar a ser su esposa. Él los protegía con celo a fin de que se mantuvieran sin mancha del mundo para Cristo.

⁷ Op. Cit., SÁNCHEZ DE ALVA, Justo Luis R. pp. 168-169.

⁸ DE ALEJANDRÍA, Clemente, *Stromata*, III 6,53 en *Ibíd.*, p. 169.

calendario de la Iglesia Ortodoxa⁹. La fuente bíblica más relevante es la primera carta a Timoteo donde se precisan las condiciones de los diáconos y diaconisas¹⁰. *“La palabra diácono es utilizada aquí en su sentido técnico. Parece claro que «las mujeres» en cuestión no son las esposas de los diáconos, puesto que su descripción es paralela a la de los diáconos. Debemos pues entender que se habla de «diaconisas». Esto indica un ministerio que forma parte de los ministerios ordenados”*¹¹.

Pero también sabemos de los muchos trabajos realizados y servicios proporcionados por las esposas cristianas a la iglesia doméstica dentro de la organización familiar, por lo tanto, nos es importante considerar la importancia del trabajo tradicional de las mujeres en la vida de la comunidad, que ofrece una gama no menor de actividades:

*Hemos encontrado huellas de las múltiples influencias de las mujeres en las casas y en las comunidades de iglesia doméstica: mujeres que actúan como patronas, maestras y anfitrionas. Es importante hacer hincapié, sin embargo, en que algunas de esas huellas de influencia fueron originadas precisamente por mujeres que actuaban como esposas obedientes. [...] También hemos considerado cómo había convenciones informales vinculadas a organizaciones familiares tradicionales que en realidad daban a esposas y madres un margen de libertad considerable en las comunidades de iglesia doméstica y que estaban ampliamente aceptadas en la sociedad en general*¹².

Por tanto encontraremos mujeres dirigiendo casas y asambleas cristianas, o presidiendo banquetes funerarios familiares, también como patronas en la vida de las iglesias domésticas, y también encontraremos, finalmente, mujeres como agentes de expansión del naciente cristianismo. No obstante, a comienzos del s. II o III, ya no se habla de diaconisas, sólo de diáconos como puede verse en la *Didajé* o *Doctrina de los Doce Apóstoles*¹³, escrito entre el 70 d.C. y no después de los primeros años del s. II o en

⁹ Cfr. HERRIN, Judith. *Bizancio: El imperio que hizo posible la Europa Moderna*. Barcelona: Random House Mondadori, 2009, p. 267.

¹⁰ 1 Tim. 3,8-13. «también los diáconos deben ser dignos, sin doblez, no dados a beber mucho vino ni a negocios sucios; que guarden el misterio de la fe con una conciencia pura. Primero se les someterá a prueba y después, si fuesen irreprochables, serán diáconos. Las mujeres igualmente deben ser dignas, no calumniadoras, sobrias, fieles en todo. Los diáconos sean casados una sola vez y gobiernen bien a sus hijos y su propia casa. Porque los que ejercen bien el diaconado alcanzan un puesto honroso y grande entereza en la fe de Cristo Jesús»

¹¹ DANIELLOU, Jean, *The Ministry of Women in the Early Church*, London: Faith Press, Leighton Buzzard 1974, p. 14.

¹² OSIEK, Carolyn; MACDONALD, Margaret Y. y TULLOCH, Janet H. *El lugar de la mujer en la Iglesia Primitiva*. Salamanca: Sígueme, 2007, p. 338.

¹³ Ver *La Didajé: doctrina del Señor a los pueblos transmitida por los doce apóstoles*. XV, 1(f. s. I-II) Cuadernos Phase nº 75. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2004, p. 20.

la *Tradición Apostólica* de san Hipólito, de comienzos del s. III¹⁴, donde se menciona sólo la ordenación de los diáconos, hombres, pero se habla de la institución de las viudas y de su ordenación. Por lo que se revela quizás, ya durante los primeros siglos, una confusión terminológica y práctica. En el 517, el Sínodo de Epaon habla de “*viudas que son llamadas diaconisas*”. Tal vez se hace referencia a las diaconisas como “viudas y diaconisas”, aunque es probable que el papel de las dos haya sido distinto. No será hasta el s. III que la Iglesia clarificará la posición de las diaconisas con mayor precisión, posiblemente a causa de los problemas que tenía con las viudas poco organizadas. En la *Didascalia de los Apóstoles*, del s. III se definen con mayor precisión los distintos papeles de las viudas y de las diaconisas:

Escogerás y establecerás como diáconos a aquellos que, de entre todo el pueblo, sean de tu agrado; un hombre que se preocupe por hacer las muchas cosas necesarias, y una mujer al servicio de las mujeres. Porque hay casas en las que no puedes enviar al diácono para que visite a las mujeres, a causa de los paganos; enviarás allí a la diaconisa. También para muchas otras cosas se precisa el recurso de una mujer diaconisa. En primer lugar, cuando las mujeres descienden al agua (para el bautismo), se requiere que las que desciendan al agua sean ungidas con el óleo de la unción por la diaconisa [...] Cuando la que es bautizada sale del agua, la diaconisa la recibirá, la instruirá y la adoctrinará, para que el sello infrangible del bautismo le sea (impreso) con pureza y santidad.

Hemos dicho que el servicio de una mujer diaconisa es muy deseable y necesario, porque también nuestro Señor y Salvador fue servido por mujeres que le servían, que fueron. Maria Magdalena, y María, hija de Santiago, y la madre de José, y la madre de los hijos de Zebedeo¹⁵, junto con otras mujeres. El ministerio de las diaconisas te es también necesario para determinadas cosas. En las casas de los paganos en las que habitan mujeres fieles, es necesario que sea la diaconisa la que vaya allí y visite a las mujeres enfermas, para que les abastezca de lo que les es necesario y lave a las personas débiles que salen de la enfermedad¹⁶.

En las *Constituciones Apostólicas* del s. IV y los siguientes Concilios fijaron las condiciones para su ordenación sacramental y se elaboraron los rituales de ordenación:

En lo que atañe a la diaconisa, yo, Bartolomé, prescribo cuanto sigue. Tú, obispo, le impondrás las manos, en presencia del presbítero, de los diáconos y de las diaconisas, y dirás:

¹⁴ HIPÓLITO. *La Tradición Apostólica* (c. s. III) Cuadernos Phase nº 75. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2004, pp. 29-31.

¹⁵ Cfr. Mt 27, 55-56.

¹⁶ *La Didascalia de los doce apóstoles* (c. s. III) Cap. XVI. *La ordenación de los diáconos y diaconisas*, XII, 1-4. Cuadernos Phase nº 132. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2003 pp. 76-77.

*Dios eterno,
Padre de nuestro Señor Jesucristo¹⁷,
Creador del hombre y de la mujer,
tú, que llenaste de Espíritu
a Miriam¹⁸, a Débora¹⁹,
a Ana²⁰ y a Juldá²¹,
que no juzgaste indigno de tu Hijo, el Unigénito,
que naciera de una mujer;
tú, que en la tienda del testimonio y en el templo
instituíste guardianas para tus santas puertas,
tú mismo, mira ahora a tu sierva aquí presente,
presentada para el diaconado.
Dale el espíritu Santo
y purifícala de toda mancha
de la carne y del espíritu²²,
para que se entregue dignamente
al oficio que le ha sido confiado²³.*

De cualquier modo, en los siglos siguientes se produce un declive del diaconado femenino que se ha atribuido a dos causas principales: por un lado, el miedo a la impureza ritual debido al periodo menstrual femenino; y por otro al descenso de bautismos de adultos que empieza a operar hacia el s. VI, según vimos en el capítulo anterior, en el epígrafe II. 3.4. Esto hizo disminuir la necesidad de la ayuda de mujeres diaconisas, tal como se menciona en algunos rituales sirios antiguos. En todo caso siempre había habido mucha oposición a las mujeres diaconisas en las zonas de la iglesia de habla latina, como: Italia, norte de África, la Galia y Bretaña. Las principales razones habían sido la influencia del derecho romano, según el cual la mujer no podía ocupar ningún puesto de autoridad, y en segundo término, el miedo a la impureza ritual. Por lo que con el transcurso de los siglos esta institución se fue oscureciendo hasta desaparecer

¹⁷ 2 Cor 1,3.

¹⁸ Cfr. Lc. 2, 36

¹⁹ Cfr. Jue. 4,4

²⁰ Cfr. Lc. 2, 36

²¹ 2 R 22, 14

²² 2 Cor 7,1

²³ **Las Constituciones Apostólicas.** (s. IV) 19.1 a 20.1-2. Cuadernos Phase nº 181. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2008, p. 273.

y ya durante la Baja Edad Media, pocas personas conocían lo que el diaconado de las mujeres había significado en la Iglesia primitiva.

No obstante lo anterior, podemos aseverar, que la mujer que no era consagrada al servicio divino nunca fue vista con buenos ojos dentro de la estructura eclesiástica ni en los textos del Magisterio. El rechazo o baja consideración de la mujer fue asociarla a Eva, ya que esta había provocado que Adán cayera en desgracia a los ojos de Dios, interpretando muchas veces los Padres de la Iglesia, que el pecado de Adán y Eva había sido un pecado carnal, por lo que el cuerpo y la sexualidad fuese condenado a eterna clausura sino, en su grado menor, únicamente tolerado. El sistema patriarcal que se había impuesto disoció sexualidad de espiritualidad oponiéndolas neuróticamente, y no viéndolos interdependientes y complementarios, propio de la condición humana. Se negó el cuerpo y se segregó a la mujer de su rol en la Iglesia²⁴.

Como se puede apreciar en las recomendaciones al recato y a pudor hechas a los hombres en la Didascalia: *“Hecho esto, levántate, ve a la plaza pública, y lávate en el baño destinado a los hombres y no en el baño destinado a las mujeres, para que al desnudarte y mostrar la desnudez vergonzosa de tu cuerpo, no quedes cautivo, o no hagas pecar a alguna que quede cautivada por ti”*²⁵, llamaban a que los hombres no sean motivos de escándalos para las mujeres y que tampoco se entreguen a los placeres de las cortesanas.

En el caso de las mujeres, el mismo documento advierte que las mujeres sólo procuren agradar a sus maridos, pues *“la mujer virtuosa es corona de su marido, mujer desvergonzada, caries en sus huesos”*²⁶, pues la mujer pura que ama a su marido solo puede recibir alabanzas de Dios:

Tú, mujer, no te adornes, pues, para agradar a otros hombres, no trences tus cabelleras como las cortesanas y no te vistas con vestido de meretriz, no te pongas un calzado que haga que te parezcas a las que son así, para atraer hacia ti a los que quedan cautivados con estas cosas [...]

²⁴ Recomendamos leer MOORE, John. *Sexualidad y Espiritualidad: La relación femenino-masculina*. Santiago de Chile. Cuatro Vientos, 1994. Ver también VEGA, Amador, RODRIGUEZ TOUS, Juan Antonio y BOUSO, Raquel (ed.). *Estética y Religión: el discurso del cuerpo y los sentidos*. Barcelona: Er, Revista de Filosofía. Documentos.1998. ver también LE GOFF, Jacques y TRUONG, Nicolás. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 2006.

²⁵ Op. Cit. *Didascalia*, Cap. II, VI.13, p. 11.

²⁶ Prov. 12,4.

La mujer que obra así, que se encuentra completamente herida y poseída por la pasión, esclaviza las almas de los que están faltos de inteligencia. [...] Tú, pues, que eres cristiana, no te asemejes a tales mujeres: antes bien, si quieres ser fiel, no plazcas sino a tu marido y cuando salgas a la plaza pública, cúbrete la cabeza con tu vestido para que el velo esconda tu gran belleza. No adornes tus ojos, baja la mirada y camina con el rostro velado.

Ten precaución de no lavarte en un baño donde estés junto con los hombres. [...] Corta de raíz y evita discutir con todo el mundo y sobre todo con tu marido, como (deben hacerlo todas) las mujeres cristianas, para que tu marido, si es pagano, no se escandalice a causa de ti y blasfeme de Dios y tú recibas la maldición de Dios²⁷.

Las Constituciones Apostólicas ofrecen un relato similar, pues las mujeres que se embellezcan para complacer a otros hombres que no sean su marido o por el mero placer de hacerlo, pues *“incluso en este caso no escaparás del castigo consiguiente, puesto que habrás obligado a un hombre a interesarte por ti y desearte, y no habrás evitado exponerte tú misma al pecado ni exponer los demás al escándalo. Pero si tú misma llegas a pecar ofreciéndote a ti misma, habrás caído en falta y además quedarás en deuda con el alma de otro”²⁸*. El documento advierte que una vez iniciada una mujer en esos pecados volverá a hacerlo, pues se hará insensible a esas cosas, fundamentándolo en numerosos pasajes del libro de los Proverbios y del Eclesiastés:

«Cuando el impío ha bajado hasta los bajos fondos del mal, todo lo desprecia; ignominia y vergüenza se abaten sobre él»²⁹. Semejante mujer, irremediablemente pervertida, seduce de esta manera las almas de los insensatos. Seamos conscientes, pues, de cómo la palabra divina condena tales mujeres, ya que dice: «La mujer es más amarga que la muerte, porque es una trampa; su corazón es un lazo y sus brazos cadenas»³⁰. Y en otra parte: «Anillo de oro en el hocico de puerco, es la mujer hermosa pero sin seso»³¹. Y también: «La mujer desvergonzada es carcoma de los huesos de su marido»³². Y también: «Es mejor vivir en rincón de desván, que en amplia casa con mujer pendenciera»³³.

Vosotras, que sois cristianas, guardaos de imitar a semejantes mujeres. Puesto que quieres ser creyente, cuida de tu marido, busca la manera de complacerlo sólo a él y cuando pases por las plazas cúbrete la cabeza, ya que al velarte te

²⁷ Op. Cit. *Didascalia*, Cap. III, VIII.17 a X.1, pp. 15-16.

²⁸ Op. Cit. *Las Constituciones Apostólicas*. Libro I, 18, p. 16.

²⁹ Prov. 18, 3.

³⁰ Ec. 7, 26.

³¹ Prov. 11, 22.

³² Prov. 12, 4.

³³ Prov. 21, 9.19.

esconderás de las miradas de los indiscretos. No te maquilles el rostro, ha sido hecho por Dios; así pues, nada en ti tiene necesidad de aderezo, ya que: «todo lo que Dios hizo es muy bueno»³⁴. Adornar desvergonzadamente una cosa que es bella es lo mismo que ultrajar el talento del artesano. Cuando te desplazas de un sitio a otro, baja los ojos y cúbrete con un velo, tal como es conveniente que hagan las mujeres³⁵.

También en las Constituciones encontramos algunas indicaciones con respecto a las mujeres sobre los lugares y comportamientos en el edificio de culto durante la liturgia eucarística. Al indicar que la casa de Dios será vuelta al Oriente con «pastoforias»³⁶ a cada lado, pareciéndose a un navío. Los diáconos asistirán al presbítero: *“velarán para que los laicos se sienten en la otra parte, con mucha disciplina y poco a poco; las mujeres (se situarán) aparte; deben sentarse guardando silencio”*. Probablemente debido a las iniciales reticencias de los primeros cristianos, basadas en descripciones de los templos paganos como esta: *“los amantes se ponen de acuerdo para consumir su adulterio, los alcahuetes pululan entre los altares y las habitaciones de los sacerdotes y las demás dependencias del templo son verdaderos prostíbulos”³⁷*, es que se impusiera una rígida reglamentación que pudo tener su origen en documentos como el que estamos analizando. Sobre el buen orden en la asamblea también podemos leer:

Los responsables de guardar las puertas estarán cerca de las entradas de los hombres para poderlos vigilar y las diaconisas cerca de las entradas de las mujeres, como los marineros que se ocupan de los viajeros, porque se seguía ese mismo modelo en la Tienda del Testimonio.

[...] los jóvenes se sentarán aparte, si hay lugar para ellos, en caso contrario permanecerán de pie; los ancianos se sentarán de acuerdo a su rango; en cuanto a los niños; que permanezcan de pie al cuidado de sus padres y sus madres; las jóvenes también estarán aparte; si hay sitio para ello, sino, estarán detrás de las mujeres; las mujeres casadas y que llevan a sus hijos estarán aparte; las vírgenes,

³⁴ Gn. 1, 31.

³⁵ *Op. Cit. Las Constituciones Apostólicas*. Libro I, 19-24, pp. 16-17.

³⁶ **Pastoforias**: a la ejecución de cabeceras tripartitas y “pastoforias”, que son habitaciones con base cuadrada o rectangular que se encuentran simétricamente a los lados del ábside principal, rematando las naves laterales. En el ambiente de la izquierda, llamado *prothesis*, se conservan las ofrendas de los fieles, mientras que en el de la derecha, llamado *diaconicon*, se custodiaban los cálices y objetos litúrgicos, como en las actuales sacristías. El uso de pastoforios es típicamente constantinopolitano y se encuentra, por ejemplo, en áreas de influjo bizantino, como en Rávena (iglesias del siglo V d. C.) y que tendrán también gran influencia en la edificación religiosa de la península Ibérica. Cfr. *Ibíd.*, Libro II, 57.3, p. 80.

³⁷ ESCÁMEZ, Raimundo *El Paleocristiano como Arte Premedieval* en página *Circulo Románico*, dirección web: http://www.circuloromanico.com/index.php?menu_id=5&jera_id=1857&page_id=1462, de dic. 2009, consultado el 29 de ene. de 2014.

*las viudas y las ancianas permanecerán de pie o bien se sentarán delante de todas las demás*³⁸.

De este modo el espacio se dividía jerárquicamente: en el presbiterio y ábside se situaban el obispo y los sacerdotes, en las naves el pueblo bautizado, con las mujeres en el lado de la *Epístola* o en la tribuna (*matroneum*), y los hombres en el lado del *Evangelio*. Con respecto a la liturgia eucarística también encontramos otras indicaciones de interés:

*Acto seguido tendrá lugar el sacrificio; todo el pueblo estará de pie y orará tranquilo. Cuando la oblación habrá tenido lugar, cada grupo por separado comulgará con el cuerpo del Señor y con su preciosa sangre*³⁹, *ordenadamente, con respeto y piedad*⁴⁰, *porque se acercan al cuerpo de un rey; las mujeres, al acercarse a comulgar, llevarán la cabeza velada, tal como es adecuado que hagan el grupo de las mujeres. Habrá quien guarde las puertas, para que no entre ningún infiel o alguien que no esté iniciado*⁴¹.

Sobre las viudas y las vírgenes también encontramos algunas indicaciones. Aquí observamos que el temor y desconfianza está asociada a la edad y juventud de éstas:

*De nuevo me expreso yo, en lo que atañe a las vírgenes. La virgen no está ordenada, porque no tenemos ningún mandato del Señor*⁴², *la recompensa está en relación a la decisión personal, que se ha tomado, no en oposición al matrimonio, sino para consagrarse a la piedad. [...]*

*Y yo, Lebeo, con el sobrenombre de Tadeo, prescribo cuanto sigue en lo que atañe a las viudas. La viuda no está ordenada. Pero si ha perdido a su marido desde hace mucho tiempo, si ha vivido de manera casta e irreprochable y si se ha ocupado de los suyos de la mejor manera posible, como las muy santas Judit*⁴³ *y Ana*⁴⁴, *que se la admita en el orden de las viudas. Si ha perdido a su cónyuge recientemente, no se confiará en ella, sino que se dejará que el tiempo ponga a prueba su joven edad, porque a veces las pasiones acompañan a los hombres en la vejez, a causa de haber estado reprimidas por un freno demasiado fuerte*⁴⁵.

³⁸ Op. Cit. **Las Constituciones Apostólicas**. Libro II, 10-12, p. 81.

³⁹ 1 Pe. 1, 19

⁴⁰ Heb. 12, 28.

⁴¹ Op. Cit. **Las Constituciones Apostólicas**. Libro II, 21, p. 83.

⁴² 1 Cor. 7, 25. «Acerca de la virginidad no tengo precepto del Señor. Doy no obstante, mi parecer, como quien ha alcanzado misericordia del Señor para ser fiel. Tengo, pues, esto por bueno a causa de la necesidad que apremia; que hará bien el hombre en quedarse como está. ¿Estás ligado a mujer? No procures soltarte. ¿Estás libre de mujer? No procures casarte. Mas también si te casas, no pecas; y si la doncella se casa, no peca; pero los tales tendrán aflicción de la carne, y yo os la quisiera evitar.»

⁴³ Cfr. Jdt 8.

⁴⁴ Cfr. Lc 2, 36.

⁴⁵ Op. Cit. **Las Constituciones Apostólicas**. Libro VIII, 24.1 a 25.3, pp. 275-276.

No obstante, todas estas disposiciones que vemos en estos documentos eclesiásticos y que revelan una posición con respecto a la mujer, el cuerpo y la sexualidad, están influidos tanto por la consideración del hombre hacia la mujer en el mundo judío, como la que se tenía en el mundo clásico greco-romano en Occidente y Oriente. En el mundo clásico, las mujeres pertenecían primordialmente a la esfera privada de sus hogares. *“Esto tuvo máxima validez en el mundo griego, donde virtualmente no se les permitía salir de casa”*⁴⁶. El caso de la mujer romana es un poco distinto, pues se emanciparon de esas restricciones y se les permitía salir de casa y moverse en el mundo. *“Sin embargo, como lo observó Simone de Beauvoir, se emanciparon, pero sin tener un lugar real en el mundo: «Ella era libre, pero para nada»*⁴⁷. *Su único reconocimiento en la esfera pública se derivaba de la posición de su familia, indicada por la ropa que usaban”*⁴⁸.

Este tema de la ropa, junto al uso de joyas, lujosas togas y bandas como manifestación pública de signos de *status* constituía una afirmación política de su condición. Por tanto era una realidad de que en Roma a las mujeres se las definía por lo que usaban públicamente y como eso se expresaba en la vida cotidiana. *“Las prostitutas tenían que reconocer su profesión mediante el uso de una determinada prenda; las mujeres de las familias senatoriales podían quitarse el velo de la cabeza, y las jovencitas expresaban la posición de sus familias usando ropa bordada”*⁴⁹. De allí que la *Didascalia* y las *Constituciones Apostólicas* hicieran tanto énfasis en esos puntos con la exhibición de las mujeres en la vida pública: Había fuertes hábitos mentales instalados por la era imperial romana.

Por ello necesitamos contextualizar un poco el primer tiempo de la Iglesia La inserción de los cristianos dentro de las estructuras del mundo Romano durante la era Imperial y el Bajo Imperio obligó a los Padres de la Iglesia a responder múltiples preguntas y formular diversas respuestas con respecto a esos temas, pues los cristianos necesariamente debían reevaluar su posición en el mundo romano, pues ¿en qué medida su conversión los hacía diferentes de los paganos romanos? Como propone James Brundage: los pensadores cristianos tenían que definir y *“dar cuenta del lugar que ocupaba el sexo en el esquema de la creación y definir el papel que las relaciones*

⁴⁶ SALISBURY, Joyce S. *Padres de la Iglesia, Vírgenes Independientes*. Santa Fe de Bogotá: III Mundo, 1993, p. 202.

⁴⁷ DE BEAUVOIR, Simone. *The Second Sex*. New York: The Modern Library, 1968, p. 96. Citado por el autor.

⁴⁸ *Op. Cit.*, SALISBURY, Joyce S., p. 202

⁴⁹ *Ibid.*, p. 203

*sexuales debían desempeñar en la vida cristiana*⁵⁰. Por tanto ¿era buena la sexualidad en sí misma buena o mala? ¿Cuál era la naturaleza de la sexualidad cristiana? ¿Qué lugar tenían las relaciones sexuales en un matrimonio cristiano? ¿Cuál era el papel de los célibes en una sociedad cristiana? Tertuliano, Cipriano, Ambrosio, Jerónimo y Agustín se cuentan entre los más importantes escritores de Occidente que trataron tales asuntos, cuyo *corpus* de pensamientos modelaron en gran medida variados aspectos de la sociedad cristiana entre los que se encontraba la cuestión del celibato.

*Los primeros cuatro Padres de la Iglesia (Tertuliano, Cipriano, Ambrosio y Jerónimo) compartieron una visión fundamental de la sexualidad, la cual era básicamente dualista: ellos vieron una clara división entre lo carnal (sexual) y lo que no lo era (lo espiritual)*⁵¹. [...] *Los primeros padres reconocieron únicamente espiritualidad y bondad en los cielos. Su perspectiva dualista era válida exclusivamente para la Tierra y sólo después de la caída.*

*La dicotomía entre carne y espíritu se complica por el hecho de que aun las personas más espirituales tienen cuerpo; como dijo Jerónimo empleando la metáfora de Pablo: «Tenemos nuestro tesoro en vasijas terrenales»*⁵². *Los Padres no necesariamente identificaban la carne con el cuerpo visible. Espíritu y carne eran principios abstractos opuestos que podían comprenderse a través de su expresión en acciones concretas como, por ejemplo, la oración o la relación sexual. En cierto sentido, los términos carne y espíritu representaban estados potenciales que el cuerpo podía concretar en acciones. El cuerpo mismo era neutral y podía emplearse para la carne o para el espíritu, dependiendo de qué impulsos atendiera el individuo. Cipriano escribió a vírgenes cuya renunciación sexual las había colocado en el reino de lo espiritual, y en sus pronunciamientos les recordaba repetidamente que sus cuerpos se habían tornado espirituales. Decía que «renunciando a la concupiscencia de la carne, [ellas] se habían consagrado a Dios tanto en cuerpo como en espíritu...»*⁵³. *Partiendo de la renunciación sexual de la mujer, Cipriano podía referirse a la «santidad de su cuerpo»*⁵⁴ y, con un espíritu similar, Ambrosio y Jerónimo podían referirse al cuerpo de una virgen como «el templo de Dios»⁵⁵. Así como la encarnación había hecho que el cuerpo y la sangre de Cristo merecieran veneración, una vida espiritual podía convertir el cuerpo del individuo en un vehículo de santidad.

⁵⁰ BRUNDAGE, James a. Law, *Sex and Christian Society in Medieval Europe*. Chicago: University of Chicago, 1987, p. 79.

⁵¹ *“Es importante aclarar que no estoy usando la palabra «dualista» para sugerir que estos primeros Padres adoptaran el dualismo gnóstico que habría de confundir a la cristiandad ortodoxa durante siglos. Este dualismo herético contemplaba una dicotomía entre bien y mal, en un cielo habitado por un Dios bueno y uno malo”.*

⁵² JERÓNIMO, *“To Eustochium”*, en *Nicene and Post-Nicene Fathers*. Second Series, Vol. VI. New York: P. Schaff & H. Wace, 1983, p. 23, citado por el autor.

⁵³ CIPRIANO. *“The Dress of Virgins”*, en SAINT CYPRIAN: *Treatises*. New York, 1958, p. 34. Citado por el autor.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁵ AMBROSIO. *“Concerning Virgins”*, en *Nicene Fathers*, Vol. X, p. 376 y JERÓNIMO *“To Eustochium”*, *Ibid.*, Vol. VI, p. 31, citado por el autor.

*Entonces, para los Padres, una vida espiritual podía lograr una resurrección del cuerpo en la Tierra, a imitación de la resurrección corporal que habrá de venir*⁵⁶.

Esta posibilidad que tenía el cuerpo de tomar parte en lo espiritual se hacía más patente en el auge de la veneración de las reliquias de santos, que se estaban popularizando durante la época de las persecuciones. Por tanto siempre estaba presente la probabilidad de que el cuerpo potencialmente podía llegar a ser el templo de Dios como podía degradarse hasta convertirse en un burdel, en el que, como afirmaba Jerónimo, se habían “*prostituido los miembros de Cristo*”⁵⁷.

Recordemos lo dicho anteriormente, de que los Padres vieron que la caída estaba conectada y causada por un tema de sexualidad, y éstos pensaban que Adán y Eva, antes de la expulsión, eran vírgenes en el Paraíso. El matrimonio y los hijos habían sido posteriores al destierro, por tanto era plausible que los Padres vieran allí una imagen negativa, cuando no una fuente de pecado. “*Puesto que estos pensadores consideraban que el pecado de Adán y Eva había sido sexual, el matrimonio acarreaba sus propias consecuencias sexuales, como era el hecho de dejar de tener control sobre el propio cuerpo. El matrimonio no sólo unía a hombre y mujer, sino que los enlazaba sexualmente; era un vínculo carnal que ligaba ambos cuerpos al mundo de la carne*”⁵⁸.

*Las mujeres ascetas compartían este temor al vínculo matrimonial, pero los Padres basaban su rechazo en un repudio más profundo de la carne, para los primeros Padres, el matrimonio no cambiaba la realidad de que en un mundo dividido entre bien y mal, espíritu y carne, el sexo era malo. Consideremos la afirmación de Tertuliano: «Son las leyes las que al parecer hacen la diferencia entre matrimonio y fornicación; por la diferencia del ilícito, no por la naturaleza del acto mismo»*⁵⁹. A pesar de estar casado, Tertuliano creía que la sexualidad era «ilícita» independientemente del carácter legal del matrimonio. Él no tenía una opinión elevada del nexo carnal entre hombre y esposa.

*Sin la caída, este vínculo carnal no habría existido. La gente habría podido permanecer en el estado espiritual en el que fue creada. [...] Todos los Padres explicaron repetidamente que los ángeles eran asexuados, sin rastro de carne terrenal que echara a perder su existencia espiritual*⁶⁰.

⁵⁶ *Op. Cit.*, SALISBURY, Joyce S. pp. 19-20.

⁵⁷ *Op. Cit.* JERONIMO “*To Eustochium*”, p. 24 citado en *Ibid.*, p. 21.

⁵⁸ *Op. Cit.* SALISBURY, Joyce S. pp. 21-22.

⁵⁹ TERTULIANO, “*One Exhortation to Chastity*”, en *Ante-Nicene Fathers*, vol. IV, Ed. A. Roberts & J. Donaldson, Grand Rapids, MI, W. B. Eardmans Publishing Co., 1951, p. 55. Citado por el autor.

⁶⁰ *Op. Cit.* SALISBURY, Joyce S. p. 22.

Así las cosas, los Padres pensaron que la principal consecuencia de la Caída había sido introducir la preocupación por el sexo, por tanto el mecanismo para la recuperación de la vida espiritual era la reconquista de la vida angelical aquí en la Tierra. Así el cuerpo femenino y el sexo se volvieron irredimiblemente impíos. Recién san Agustín llegó a afirmar que el sexo era algo natural, pero cuando estaba teñida de lujuria, éste se volvía pernicioso. Así se fue generando en los escritos patrísticos una asociación subyacente de «mujer» y «sexo» que terminó por traducirse en ley eclesiástica que gobernó y limitó la conducta y libertad de la mujer, generando restricciones y efectos perdurables que no serían sanados hasta el surgimiento del culto mariano en los siglos XII y XIII. Chartres jugaría un rol clave en ello. *“Ciertamente, como recuerda Jacques Rossiaud,⁶¹ los documentos sobre los que se basan los historiadores no reflejan otro pensamiento que el de los hombres que ostentan el poder de escribir, de describir y de criticar, es decir, los monjes y los eclesiásticos que, mediante sus votos de castidad, se han entregado ampliamente al ascetismo”⁶²*. De este modo los Padres latinos desvalorizaron el cuerpo sexuado, donde las pulsiones y el deseo carnal fueron ampliamente reprimidos, prescribiendo el dominio del cuerpo y prohibiendo las prácticas «desviadas». Este constructo teórico de los padres de la Iglesia tendría un alcance significativo. *“En cuanto al matrimonio cristiano que aparece no sin dificultades en el siglo XIII, será un intento de remediar la concupiscencia. La copulación sólo se prevé y se tolera con la única finalidad de procrear”⁶³*.

Lo interesante de todo esto es que sí hubo una segunda vía a la propuesta por los Padres de la Iglesia, y que subsistiría en paralelo a esta línea oficial hasta enlazarse con los siglos que estudiamos en nuestra tesis, y este es el camino de la vida espiritual independiente que tomaron algunas mujeres de Tierra Santa, en los desiertos de Siria y Egipto y que se expandió a Occidente. Esto ocurrió desde finales del s. II hasta el s. IV, en el que se elaboró vivencialmente el rol de la mujer célibe en la sociedad de aquella época, pues reclamaban independencia de las expectativas sociales basadas en las prácticas espirituales según las cuales éstas querían conducir sus vidas, y una de cuyas características esenciales era la férrea defensa de la virginidad o castidad como renuncia primordial que separaba a los santos en potencia de la sociedad.

⁶¹ ROSSIAUD, Jacques. «*Sexualité*», en LE GOFF, Jacques y SCHMITT, Jean-Claude. (comp.) en *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*. París: Fayard, 1999. Citado por el autor.

⁶² LE GOFF, Jacques y TRUONG, Nicolás. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 2006, p. 38.

⁶³ *Ibid.*, p. 38

Junto a los escritos patrísticos, circulaban ampliamente las hagiografías de estas santas, que conocieron gran difusión en el primer tiempo, y cuyo interés no decayó en los siglos siguientes. Estas vidas relacionadas se encontraron reunidas en un manuscrito del s. X que se conserva en la Biblioteca Monástica del Escorial⁶⁴. *“La colección contiene la vida de siete mujeres que ejemplifican la tradición ascética oriental, en que la mujer daba por hecho la independencia y la soberanía como consecuencia de su voto de castidad”*⁶⁵. Aquí se relataban la vida y experiencias espirituales de estas vírgenes del desierto que fueron Helia, Egeria, María Egipciaca, Melania la Joven, Pelagia, Castissima y Constantina. A principios del s. X, alguien del norte de España recopiló estas vidas recogidas en diversos manuscritos y las reunió en uno solo. *“La colección permaneció completa y fue copiada durante siglos. Es razonable pensar que estas vidas fueron reunidas y mantenidas juntas porque tenían ciertas cosas en común; por ejemplo todas eran de mujeres y ninguna fue mártir”*⁶⁶. Interesante es decir que estas series hagiográficas son muy representativas de la tradición ascética femenina, pues conforman una visión de la condición de la mujer, su castidad y sexualidad distinta a la propuesta en la línea oficial, por lo que supuso un problema interesante para los Padres de la Iglesia:

*Los Padres de la Iglesia se hallaron ante un curioso dilema al explorar el ideal de virginidad y considerar la posición de las mujeres que llevaban una vida casta. Por una parte, respaldaban firmemente el ideal de virginidad. En las escrituras, particularmente en los escritos de Pablo, había una inclinación suficientemente fuerte en contra de la carne, que constituía una base teórica para abogar por el celibato. Pero la defensa de la virginidad, y de la renunciación ascética en general, estaba conduciendo a la presencia de santas mujeres cuya independencia era inaceptable para los Padres de la Iglesia por dos razones generales. En primer lugar, los individuos que no estuvieran de modo directo bajo el control eclesiástico constituían una obvia amenaza a la homogeneidad, lo cual era válido tanto para hombres como para mujeres ascetas. Además, éstas representaban otra amenaza más sutil para el clero (y para los seglares, en esta materia). Las mujeres independientes que practicaban el celibato perturbaban la comprensión que los Padres tenían de los papeles de género y de la sexualidad misma, los cuales agregaban un imperativo adicional a la regulación patrística de la mujer*⁶⁷.

⁶⁴ Este manuscrito es *el Escorial* 8Esc. a II 9. Una copia en español, que data del siglo XI, se encuentra en la Bibliothèque Nationale de Paris, nouvelles acquisitions, MS. 2178. Nota de Joyce Salisbury.

⁶⁵ Op. Cit. SALISBURY, Joyce S. p. 12.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 12

⁶⁷ *Ibid.*, p. 8.

Joyce Salisbury plantea que la teoría defendida por los Padres de la Iglesia, que abogaba por el control de estas santas mujeres, durante los siglos III y IV, comenzó a llevarse a la práctica en este último siglo mediante la legislación y se extendió hasta el s. VI. Por citar un par de casos, a comienzos del s. VI, en el Concilio de Elvira, en España, el clero empezó a legislar sobre viudas y vírgenes, exigiéndoles hacer votos en público y usar ropa prescrita, identificable⁶⁸, y a poner bajo la ley a mujeres que previamente habían seguido su vocación en estas materias. En el caso de España este movimiento culminó con una reforma monástica en el s. VII, que puso a todos los ascetas bajo la autoridad directa de sus respectivos obispos, eso al menos en teoría⁶⁹. Con esta maniobra se pudo, finalmente, incluir a todas y todos estos eremitas independientes y ascetas solitarios dentro de la esfera de la autoridad jerárquica eclesiástica. Pero es necesario afirmar que la legislación hispánica tuvo sus pares en toda Europa Occidental. *“La legislación monástica testifica lo que fue esencialmente una victoria de la posición patrística sobre la ascética independiente”*⁷⁰. ¿En qué radicaba tanto afán por parte de los Padres latinos y de la autoridad eclesiástica con este tema? Para responder esto es imperativo situar esto dentro de un contexto más amplio.

Sabemos que en la época clásica –tiempo en el cual se forjaron los conceptos patrísticos-, la sexualidad masculina y el poder estaban asociados de manera estrecha. El ciudadano romano no debía desempeñar nunca un papel pasivo en el amor. En tanto, la sexualidad de la mujer se asociaba con la pasividad. Por tanto, si la sexualidad femenina definía su género y estatus como subordinado, *“¿cómo podía conciliarse eso con su ascetismo que le redituaba poder? La cuestión era seria ya que la relación de poder entre hombres y mujeres era vista como fundamental para un ordenamiento apropiado del mundo”*⁷¹. Por lo tanto para los Padres latinos fue imperativo elaborar una posición teórica que les permitiera preservar el ideal de virginidad y mantener subordinadas a las mujeres célibes. Estas opiniones se mantuvieron por mucho tiempo en el seno de la Iglesia. Emblemático es el caso de san Isidoro de Sevilla, el último de los Padres latinos. Hacia el s. VII él afirmaba que:

⁶⁸ Véanse, por ejemplo, Concilio de Elvira, cánones XIII y XIV, en **PL** 84:303; Primer Concilio de Toledo, canon XVI, **PL** 84:331

⁶⁹ Véanse Tercer Concilio de Toledo, canon IV, **PL** 84:352; Cuarto Concilio de Toledo, canon LI, **PL** 84:442-43. Quizás sea útil anotar que al mismo tiempo se estaba produciendo la misma clase de impulso controlador para los ascetas varones.

Nota de la autora.

⁷⁰ *Op. Cit.* SALISBURY, Joyce S. p. 10

⁷¹ *Ibid.*, pp. 8-9.

La mujer era más suave y más débil que el hombre, pero que si por casualidad una mujer fuera más fuerte que un hombre en particular y pudiera resistírsele con éxito, la lujuria empujaría a ese hombre a buscar un compañero de su mismo sexo⁷². Así la inversión del poder conduciría a una inversión de género y llevaría a un hombre a convertirse en el compañero pasivo en una relación homosexual, y tal pasividad era definida como afeminada. Este desastre individual podía reproducirse en la sociedad, si la inversión sucedía a gran escala⁷³.

La extrema renuencia a reconocer la sexualidad, a ser considerada repugnante y casi anatematizada contrasta con el extremo valor dado a la virginidad. Tengamos presente que Jesús se refiere muy específicas veces a la sexualidad, no es un tema que le importe demasiado y tampoco los Evangelistas lo intentaron destacar. De hecho en el episodio de la adúltera aborda más bien a quienes la juzgan que a los pecados cometidos por la mujer, a quien sólo le da un lacónico mensaje: *“Tampoco yo te condeno. Vete y en adelante no peques más”⁷⁴*. No obstante, el enorme desarrollo de la Patrología en este punto no deja de llamar la atención, pues se construyó una imagen perdurable del cuerpo, la sexualidad y la mujer que hasta hoy tiene ecos. También los *Oficios Eclesiásticos* (610-615) de Isidoro de Sevilla plantean estos temas:

Voy a exponer ahora brevemente en qué consiste la integridad de la sagrada virginidad, o quién estuvo en el origen de querer vivir en la entrega de tan santo propósito. En lo que atañe al Antiguo Testamento, sabemos que Elías, Jeremías y Daniel fueron los primeros en anhelar el bien de la castidad y de la continencia. En cuanto al Nuevo, el que va a la cabeza de los varones vírgenes es Cristo y a la cabeza de las mujeres vírgenes está María. Ella configuró a las vírgenes, ella, la madre del que es nuestra cabeza, el que es hijo de la virgen y esposo de las vírgenes. Esto es lo que da la razón de la multitud de hombres y mujeres santas, esto es lo que da razón de por qué se multiplicaron aquellos y aquellas que practican la continencia perpetua, castigándose a sí mismos, no sólo en el cuerpo, sino también en la raíz misma de la concupiscencia por la castración⁷⁵.

No olvidemos, que un connotado doctor de la Iglesia, Orígenes (185-254), se había autocastrado en su juventud en un arrebatado de ascetismo para no sentir la concupiscencia. En el mismo texto, un poco más adelante, Isidoro afirmará que antes de la venida de Cristo, las uniones conyugales eran agradables a Dios, pero después de su

⁷² DE SEVILLA, Isidoro. *Etimologías*, vols. I y II, XI, 2, 18-19, p. 43. ed. J. Oroz Reta y M. Marcos Casquero. Madrid: BAC, 1982. Citado por el autor, p. 9.

⁷³ *Op. Cit.* SALISBURY, Joyce S. p. 9.

⁷⁴ Jn. 8, 11.

⁷⁵ DE SEVILLA, Isidoro. *De Ecclesiasticis officiis* (610-615)., Libro II, cap. XVIII.1. Trad. según Jacques-Paul Migne. PL, vol. 83, col. 737-826 en Cuadernos Phase nº 200. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2011, pp. 91-92..

venida lo agradable a Dios era la virginidad. También explicará el sentido de que las vírgenes llevaran velos en la ceremonia de su bendición:

Nos preguntamos, ¿Por qué las mujeres que son vírgenes se las vela en el momento de su bendición? La causa es la siguiente. En los grados o en los oficios eclesiásticos nada se prescribe en cuanto a las mujeres, porque ni se permite que hablen o que enseñen en la iglesia, ni tampoco toquen o hagan la ofrenda, ni pueden reclamar para ellas ningún cargo viril o propio del oficio sacerdotal. Por tanto, sólo es velada porque al ser virgen y haberse propuesto santificar su carne, tienen, por tanto, la concesión del velo, para que entre en la iglesia con mayor notabilidad o de manera más insigne y, así, muestre el honor del cuerpo santificado en la libertad con la que cubre su cabeza y prefiera llevar la mitra, en lo alto de la cabeza, a manera de corona de la gloria virginal⁷⁶.

Con esto vemos que ya hacia comienzos del s. VII, la participación activa de la mujer en la Iglesia había cesado por completo y sólo se reducía a una aportación pasiva. A esta visión de la mujer le podemos seguir la pista en el *Liber officialis* del año 823 de Amalario de Metz, discípulo de Alcuino. Recordemos que este tratado –dedicado a la familia imperial-, acerca del oficio de la Misa tiene por función ayudar a unificar la liturgia occidental en la época de Ludovico Pío (814-840), tarea emprendida por su padre, el emperador Carlomagno (800-814). Todavía seguían vigentes algunas disposiciones de la época del cristianismo del s. IV, como por ejemplo afirma sobre la distribución de los espacios de la Iglesia: “*En la reunión eclesial, los hombres están separados de los demás y las mujeres lo están también*”⁷⁷. Aun cuando más adelante da cierta licencia, vuelve a afirmar la importancia de evitar los deleites carnales:

Aunque sobre esta cuestión se puede tener una opinión distinta, puesto que la carne del hombre y de la mujer, si estuvieran más cerca, podrían provocar entre sí la lascivia. Sobre esto dice Salomón: Aleja de ella tu camino⁷⁸. Puesto que es por este motivo por el que acudimos al templo. Para que lloremos por nuestros deleites carnales, es necesario que evitemos aquello que los fomenta.

Acerca del comportamiento de las mujeres, Pablo enseña a los corintios: ¿Es apropiado que una mujer rece a Dios con la cabeza descubierta? ¿No os enseña la propia naturaleza que mientras que para un hombre es una deshonra llevar melena, para la mujer es un honor llevar el pelo largo, pues la melena se le ha

⁷⁶ *Ibid.*, cap. XVIII. 11, pp. 95-96.

⁷⁷ DE METZ, Amalario. *Liber officialis* (De ecclesiastico officio). *El oficio de la misa*. Cap. II. 6 (De la edición crítica publicada por HANSSENS, Ioanne Michaels, *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*. Ciudad del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, col. “Studi e Testi”, nº 138., 1948, 3 vol.) Barcelona: CPL, Cuadernos Phase nº 210, 2012, p. 13.

⁷⁸ Prov. 5,8.

*dado como velo?*⁷⁹. Ambrosio, en su comentario a la carta a los Corintios, dice: «La mujer, pues, debe cubrir su cabeza, porque no es imagen de Dios, antes bien debe mostrarse sumisa, y porque la prevaricación empezó por medio de ella, debe darse esta especie de signo, de tal manera que, en la Iglesia, a causa de la reverencia sacerdotal, la mujer no lleve la cabeza descubierta, sino cubierta con un velo, ni deberá poder hablar, porque el sacerdote actúa en la persona de Cristo. Estará ante el sacerdote, que es vicario del Señor, de igual manera como ante el juez, ya que a causa del pecado de los orígenes debe parecer como estando sometida»⁸⁰.

Y también puede verse desde otra perspectiva. Porque también algunos hombres dejaban crecer su cabellera y las mujeres estaban en la Iglesia con la cabeza descubierta, haciendo que los cabellos fueran su gloria, lo cual no solo era deshonesto, sino que también favorecía el fomento de la concupiscencia.

Los hombres se colocan en la parte sur y las mujeres en la norte, para que se ponga de manifiesto, por el lugar que ocupa el sexo más fuerte, del cual han surgido los santos con más firmeza contra las mayores tentaciones del fuego de este mundo y, por el lugar que ocupa el sexo más frágil, que los más débiles estén en un lugar más apto, como dice el apóstol Pablo: Dios es fiel y él no permitirá que seáis tentados por encima de vuestras fuerzas⁸¹. [...] así pues, los miembros más fuertes se colocan donde hay los mayores peligros y los demás en el lugar que les corresponde⁸².

De este modo podemos observar que se ha trazado una línea continua de infravaloración de la mujer a través de los siglos revisados, casi sin sobresaltos, donde el común denominador es la asociación –no sólo por analogía, sino también por identidad-, de la mujer a la figura de Eva en el momento de caer en desgracia los ojos de Dios, cuyo pecado se asoció normalmente a la concupiscencia, lo carnal, lo lúbrico. Llama la atención que la figura de María no reluzca como modelo o arquetipo de la mujer muy a menudo, y si lo hace, era para exaltar su condición de virgen y no su condición de madre. Llama la atención que para el tema femenino sea la referencia obvia el Antiguo Testamento y no el mensaje liberador de Cristo en el Nuevo. Esto tiene su explicación lógica en el voto de castidad impuesta al canon regular y que intentaba hacerse extensivo -no sin grandes dificultades-, al canon secular; pues la tentación de la carne era una forma de proyección o de externalizar las propias luchas interiores que daban clérigos y monjes.

⁷⁹ 1 Cor. 11, 13-15.

⁸⁰ DE MILÁN, Ambrosio. *Comentarios a la primera carta a los corintios*, c. 11, PL., XVII, p. 240 D. Citado por el editor.

⁸¹ 1 Cor. 10, 13.

⁸² *Op. Cit.* DE METZ, Amalarico. Cap. II, 7-10, pp. 14-15.

Pero después de las turbulencias en torno a lo que se ha dado en llamar el Año Mil, provocaron un cuestionamiento en todos los niveles de la sociedad cristiana occidental que ya se estaba consolidando. Entre ellas un nuevo modo de plantear el conflictivo tema de las relaciones entre hombre y mujer, relaciones que estarían estrechamente vinculadas a especulaciones espirituales e intelectuales.

A partir del siglo XI, una Europa nueva e irreconocible despierta de las noches de pesadilla del Año Mil, una Europa que apenas comienza a integrar las distintas aportaciones de su larga gestación en una síntesis que se hará cada vez más armoniosa antes de esterilizarse a finales de la Edad Media, a consecuencia de la usurpación llevada a cabo por la Iglesia romana en los campos de la espiritualidad y del saber. Del siglo XI a finales del XIII, se produce una fantástica revolución, una revolución en el auténtico sentido del término, es decir, que concluye con el regreso al punto de partida, y no la acepción moderna de la palabra que supone un cambio de orientación⁸³.

Una fuente clave de renovación será el desplazamiento de los centros de la cultura intelectual, como de la vida cultural y la espiritualidad desde las sedes episcopales ligadas a la sede palatina de Aquisgrán y al sueño de la universalidad cristiana del imperio de un Carlomagno y de sus sucesores y de la Sede pontificia en la Roma de un Silvestre II, a la realidad más local del monasterio y su limitado radio de influencia, pero que por la enorme vitalidad de algunos de sus más connotados miembros y su consecuente irradiación por toda la geografía europea, supuso una influencia decisiva.

Hasta el año Mil, la cultura intelectual se hallaba confinada en torno a las sedes episcopales. Las famosas «Escuelas de Palacio», que se han atribuido con cierta imprudencia a Carlomagno, son los más adecuados modelos de la vida intelectual de su tiempo. La cultura es episcopal, aristocrática y principesca. Su personaje típico es Gerberto de Aurillac, el futuro papa Silvestre II. Creció, fue educado y alimentado a la sombra de las catedrales, sirvió lleno de celo a los príncipes de la Iglesia y a los príncipes de este mundo; el escolatra es, en suma, el conservador oficial de una cultura obtenida, a la vez, en los textos bíblicos y en la gran tradición latina. Es preciso escribir y hablar como Cicerón o como Tito Livio. Pero pasado el Año Mil, los artesanos de la cultura no forjarán ya sus armas a la sombra de las catedrales, sino a la de los monasterios. El cambio de rumbo es importante. Y también ahí se produce un fenómeno de parcelación, un proceso de disgregación⁸⁴.

⁸³ MARKALE, Jean. *El Amor Cortés o la pareja infernal*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2006, p. 8.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 13-14. Como sabemos, el monaquismo no era algo nuevo, pero lo que sí novedoso fue la síntesis entre el monaquismo benedictino de inspiración italiana con el monaquismo columbano de origen céltico, pues este último, a

De este modo, por su parte, el alto clero del canon secular se preocupó más de regentar los diversos aspectos de la vida de los laicos, dando una especial prioridad y preocupación por los asuntos ligados a la mujer y los temas sexuales. Así vemos al obispo de Rennes, Étienne de Fougères que en su *Livre des Manières* (compuesto hacia 1174 y 1178)⁸⁵ dirigido a las gentes de la corte, a los caballeros y a las damas, insiste en que la mujer es portadora del mal, ya que su naturaleza se inclina hacia tres vicios mayores como son el uso y abuso de encantamientos y sortilegios para con ellas mismas y para con los hombres; en segundo lugar son naturalmente hostiles, indóciles y agresivas para con el varón: *“las damas son rebeldes, las damas son pérfidas, vindicativas, y su primera venganza es tener un amante”*⁸⁶; y en tercer lugar, la mujer es dominada por la lujuria: *“Débiles como son, un deseo las consume, les cuesta dominarlo y las conduce directamente al adulterio”*⁸⁷. Este texto muestra una idea irrefutable, que es la baja autoestima que la alta dirección de la Iglesia oficial, el canon secular, tiene de las mujeres en el s. XII: *“Los sacerdotes, en todo caso, que también sufren conteniendo sus apetitos, consideraban que la raíz del mal, la fuente de todos los desbordes de las damas, era la impetuosa sensualidad de que, según ellos, las damas estaban dotadas naturalmente”*⁸⁸. Peor es en ese sentido el *Livre des dix chapitres* de Marbode de Rennes⁸⁹, también obispo de Rennes, pero medio siglo antes, que califica a la mujer de pendenciera, avara, ligera, celosa, comparándola con la fantástica quimera, que siembra la muerte y la condenación eterna. Una tercera fuente, aún más antigua, salida también del clero secular, es la obra *Decretum* del obispo Burchard de Worms (escrita hacia 1007 y 1012)⁹⁰ que es más bien un tratado o manual práctico que clasifica, juzga y define las prescripciones e infracciones a cada falta, basándose en la «jurisprudencia» de las autoridades eclesiásticas que le precedieron en esas materias: *“Todos los obispos la utilizaron en esta parte de la cristiandad en el siglo XI y hasta fines del XII para desalojar el pecado y dosificar equitativamente los castigos redentores. El Decretum se presenta*

raíz de los problemas que tuvo con los reyes merovingios, se organizaron de tal modo de obtener bastante autonomía de las autoridades temporales. Así cuando se fusionaron con los benedictinos infundieron a éstos la pretensión de una independencia cada vez mayor frente a los poderes establecidos.

⁸⁵ Ver DE FOUGÈRES, Étienne. *Livre des Manières*. (ed. Por r. Anthony Lodge) Genève (Suiza): Librairie Droz, 1979.

⁸⁶ DUBY, Georges. *Mujeres del siglo XII*. vol. III. Santiago: Andrés Bello, 1998, p. 17.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁸⁹ Ver en PRUDENCE, SAINT AUGUSTIN, FORTUNAT, HROTSVITHA, MARBODE. *Les écrivains célèbres, Le latin chrétien*. París: Editions d'art Lucien Mazenod, 1965.

⁹⁰ Ver VON WORMS, Burchard. *Decretum*, en MIGNE, P.L., Vol. CXL.

*como el instrumento indispensable de una purificación general*⁹¹. La iglesia establecida busca hacerse con el poder, ejercer mecanismos de control y de dominación, intentando dominar la conducta de los laicos, pudiendo interrogar, vigilar y castigar, en definitiva, pudiendo tutelar hasta las esferas más íntimas de la existencia. *“Se aprecia con claridad que la mujer inquieta en primer término a los hombres porque es portadora de muerte”*⁹².

Así se estableció una creciente separación entre el clero secular y el canon regular. El primero, en su forma de alto clero, se politiza, se vincula al poder regio o al de la nobleza local; y en su condición de bajo clero, atomizado en las aldeas de la campiña no desempeña ningún rol relevante en la transmisión de la cultura salvo el de acatar y promover la voluntad del alto clero. Es en ese espacio que se abría, donde oportunamente fue ocupado por los monjes quienes se dedicaron a la generación de la espiritualidad y la cultura que abría de inaugurar la Baja Edad Media, y gracias a ellos la mentalidad medieval comenzó a operar un cambio significativo. *“Como depositarios del saber, englobando éste tanto las ciencias y las artes como la tradición propiamente religiosa, los monjes del siglo XI no sólo conservaron el patrimonio cultural de Occidente; sino que lo hicieron vivir también, lo prolongaron y maduraron: lo que se suele denominar Edad Media es obra suya. Es una realidad histórica indiscutible”*⁹³. No debemos olvidar que para entender la mentalidad de esta época debemos tener la mayor claridad que para ellos era clave integrar la vida cultural con la vida espiritual; no puede existir una sin una fusión armónica con la otra. Y en este ámbito resurgía una nueva elaboración con respecto a la mujer.

*Sin embargo, en el siglo XI de nuestra era, aparece una realidad cegadora, tan cegadora que nadie la había visto aún, a saber, la existencia de la mujer junto a un ser masculino. Se dirá que eso no es nuevo y que la humanidad ha tenido conciencia de ello desde el alba de los tiempos. Sin duda. Pero lo inédito es que eso ocurre en una sociedad cristiana, esencialmente edificada para los varones, por los varones, una sociedad que sólo admite a las mujeres por lo que son, es decir, seres inferiores. El mensaje de Pablo, deformado por los Padres de la Iglesia, ha sido recibido y ha sido aplicado. A comienzos del siglo XI, más que nunca, la mujer es la sierva del hombre en el sentido de que ayuda al hombre a obtener la plenitud*⁹⁴.

⁹¹ Op. Cit., DUBY, George, p. 22.

⁹² Ibid. p. 32

⁹³ Op. Cit. MARKALE, Jean, p. 15.

⁹⁴ Ibid., p. 16.

Lo que ahora ocurría era una toma de conciencia de la mujer dentro del plan de salvación y tomaba la imagen de María como el paradigma de esa cualidad ontológica que recién se redescubría y que era el *eterno femenino*, el arquetipo de mujer que trascendía los tiempos y se vinculaba a toda una larga tradición ancestral viva e ininterrumpida que conocía su más remoto eslabón en las diosas madres del Paleolítico. “Los teólogos y místicos que rechazaban cualquier influencia de la misteriosa María de Magdala sobre Jesucristo, comienzan a percibir que ese mismo Jesucristo tomó cuerpo en el vientre de una mujer, a la que debe su humanidad y, por lo tanto, su encarnación como hijo de Dios entre los hombres”⁹⁵. María surgía en el núcleo mismo de la reconciliación ideal entre el Dios ofendido y el siervo culpable. Esta renovación de la reflexión sobre el estatuto de María como *Theotokos* –Madre de Dios- y como Virgen y todo lo que de ahí se desprende, será un caudal de riquísimos sermones y epístolas que correrá desde los monasterios de la campiña hacia los sencillos hombres y mujeres de los nacientes burgos, que los conectará con sus recuerdos ancestrales y su memoria racial de cuando rendía culto a la *Magna Mater*.

La reactivación de la devoción mariana operaría como un catalizador que integraría al hombre con su dimensión más femenina y humana. Se iniciaba la idea fundamental de que una restauración en el inconsciente colectivo, de la función simbólica, fuente vital de la renovación y del equilibrio físico de la comunidad, pasaba necesariamente por la conciliación y participación de lo femenino: “la imagen de la mujer-objeto se esfuma ante la de la mujer-dueña actuante, que conduce hacia una más alta conciencia, abre el acceso al Otro Mundo y lleva a la realización del Sí”⁹⁶.

La Madre lo era porque operaba en sí misma tres conceptos que la afirmaban en plenitud con su ser mujer: en primer lugar, la *vitalidad*, la madre poseía vida, y vida en abundancia. En segundo lugar, la *fecundidad*, la madre tenía la capacidad de gestar vida, tanto dentro suyo como en su derredor. Y en tercer lugar, la *responsabilidad*, la madre cuidaba la vida que le había sido regalada, asegurando la existencia aún mucho tiempo después de salir de su vientre. Todo esto quedaba amarrado armónicamente por la concepción del auténtico *amor*, núcleo central de la predicación cristiana.

⁹⁵ Ibid., p. 16.

⁹⁶ AUBAILLY, Jean-Claude, *La Fée et le chevalier*. París: Champion, 1986, p. 143, en Op. Cit., MARKALE, Jean, p. 18.

Esta naciente conciencia del papel decisivo de María en el plan de Salvación –que iría incrementándose en número y posibilidades en el curso de los años siguientes-, irá acompañada de una toma de conciencia del lugar de la mujer dentro de la espiritualidad de la época. Por tanto operaría un cambio fundamental de carácter doble: en la visión del rol espiritual y maternal que se tendrá de María y en su causa segunda o expresión sensible que será la mujer. La participación e influencia de ésta en la vida espiritual y eclesial de la época de los siglos X y XI será completamente distinta a la que se desarrollaría durante los siglos XII y XIII, durante el cual conocería su apogeo, para durante los siglos XIV y XV, producirse el declive.

Por tanto el período que iba desde finales del s. XII hasta principios del XIV permitirían que las mujeres tuvieran mayores oportunidades de ejercer tareas religiosas y también habrían más roles disponibles. No es fortuito que precisamente en esta época creciera considerablemente el número de mujeres santas. La piedad que desarrollaron estas mujeres, ya sean laicas o religiosas adquirirían ciertas particularidades que las volverían sospechosas a la vista de los ojos siempre recelosos, y a veces temerosos, de los clérigos del canon secular. Por primera vez en la historia podremos hablar de una influencia específicamente femenina en el desarrollo de la espiritualidad -como es el caso de las beguinas estudiadas en el epígrafe I.3.6 -. *“De hecho, esa espiritualidad afectiva contra la cual reaccionaron los reformadores protestantes y católicos romanos –una espiritualidad basada en una confianza ardiente en la capacidad del ser humano para imitar a Cristo- se debe, en parte, a las mujeres religiosas de fines de la Edad Media en Europa”*⁹⁷.

Si bien antes de este periodo en cuestión, en el mundo medieval prácticamente el único rol religioso posible era el de ser monja –aparte de las canonisas que surgirían en el período carolingio⁹⁸-, y además de lo poderosas que algunas mujeres podían haber sido como abadesas o reinas santas, los roles femeninos que salen de lo ordinario, estaban reservados habitualmente para la alta aristocracia. Durante los s. X y comienzos del XI Europa -pasó una sombría época de guerra y penurias-, fundó pocos monasterios femeninos. Por ejemplo Cluny fundó cientos de monasterios antes del 1100, pero sólo uno para mujeres en ese mismo periodo –y que era precisamente para acoger a las mujeres

⁹⁷ WALKER BYNUM, Caroline. *“Mujeres religiosas de fines de la Edad Media”* (pp. 127-144) en RAITT, Jill; McGINN, Bernard y MEYENDORFF, John. *Espiritualidad Cristiana: Alta Edad Media y Reforma*. (vol. II) Buenos Aires: Lumen, 2008, p. 127.

⁹⁸ Que en la realidad eran muy similares a las monjas, pero que formulaban votos de pobreza menos estrictos

cuyos maridos querían ser monjes de Cluny. No obstante en los siglos XII y XIII la situación comenzó a cambiar.

En el continente, dos de las más prestigiosas órdenes nuevas del siglo XII, los premonstratenses y los cistercienses, fundaron casa de mujeres que crecieron con alarmante rapidez. La historia del entusiasmo femenino, institucionalizado como monaquismo estricto, se repitió a principios del siglo XIII cuando Clara de Asís (M. 1253) trató de seguir a Francisco en la vida mendicante, pero fue forzada a aceptar una vida de estricta clausura.

Las mujeres no eran solamente discípulas limitadas en sus ideales religiosos por clérigos poderosos; eran también líderes y reformadoras. En el siglo XIII, cuando el monaquismo benedictino de hombres se vio eclipsado por los frailes, una mujer italiana, Santuccia Carabotti, fundó un convento cerca de Gubbio, poniendo en práctica una estricta interpretación de la regla benedictina, y más adelante reformó y supervisó otros veinticuatro monasterios, tomándolos bajo su dirección⁹⁹.

Y aunque había renuencia y oposición masculina de parte de algunos monjes, canónigos y frailes a ocuparse del cuidado pastoral de las monjas, no se logró amainar el rápido crecimiento de mujeres que abrazaban la vida religiosa. Por otro lado a veces e contó con el apoyo de autoridades religiosas como papas, clérigos locales e incluso de algunos laicos prominentes que apoyaban y dotaban materialmente a los conventos de mujeres.

En el siglo XIII y a principios del XIV, estos monasterios de mujeres constituían verdaderas redes de influencia espiritual, donde se escribían colecciones de vidas de monjas y de visiones, que a menudo eran leídas en conventos de varones y de mujeres como parte de la instrucción espiritual. En algunas partes de Europa, donde las casas de varones declinaron muy rápidamente después del siglo XIII, tanto en fervor religioso como económico, la mayoría de los religiosos enclaustrados eran mujeres¹⁰⁰.

También durante los siglos XII y XIII junto a las formas más o menos convencionales de vida religiosa en torno a los monasterios del canon regular y a los conventos de las órdenes mendicantes, surgieron corrientes de vida espiritual de corrientes más heterodoxas¹⁰¹. Al parecer las mujeres, debido al recelo y resistencia con el que eran miradas por el alto clero —al menos en sus comienzos—, eran poderosamente

⁹⁹ *Ibid.*, p. 128

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 129.

¹⁰¹ Por citar algunas: *dualistas* o *albigenses*, reformadores antisacerdotales como los *valdenses* o los *humiliati* o los místicos anormales como la *Hermandad del Libre Espíritu*.

atraídas por estos movimientos heréticos o casi, antes que éstos también desarrollaran estructuras jerárquicas que tendieron a excluir la posibilidad del liderazgo femenino.

Pero también parece claro que esos movimientos, muchas veces etiquetados inicialmente como herejías por razones eclesiásticas o políticas –no doctrinales– expresaban muchos de los temas importantes para la religiosidad femenina ortodoxa: la religiosidad afectiva, el ascetismo penitencial, el énfasis tanto en la humanidad de Cristo como en la inspiración del Espíritu y la prescindencia de la autoridad clerical. Por lo tanto, tal vez las mujeres no se volcaban a la herejía porque se sintieran descuidadas o apartadas de la Iglesia, sino más bien porque ciertos impulsos espirituales que caracterizaban los movimientos tanto heterodoxos como ortodoxos, apelaban especialmente a las mujeres y eran generados en gran parte por ellas.

Lo relevante aquí es que se estaban generando formas devocionales que fueran expresión de la espiritualidad y de la psiquis femenina. El postergado talante femenino estaba tomando conciencia de ello y estaba comenzando a exigir sus propias expresiones religiosas de acuerdo a su específica naturaleza y modalidad femenina¹⁰². Estas formas se expandieron por toda Europa con asombrosa rapidez, ayudadas por las peregrinaciones, que ayudaban a las mujeres seglares a retirarse del mundo y dedicarse temporalmente a la devoción, el servicio y la penitencia. *“Aunque las nuevas órdenes y movimientos del siglo XII empezaron con clérigos aristócratas y sus miembros provenían tanto de las ciudades como de los pueblos, las beguinas, las terciarias y hasta cierto punto las monjas cistercienses tenían su origen generalmente en la nueva burguesía o en una nobleza baja asociada a las ciudades [...] Las mujeres de la antigua nobleza podían unirse a los monasterios tradicionales de benedictinas o canonesas”*¹⁰³.

¹⁰² Como podrían ser las *beguinas*, ya analizadas en epígrafes anteriores, las *terciarias*, mujeres que vivían en el mundo pero que estaban afiliadas a las casas conventuales de los frailes mendicantes. En España el caso de este status semirreligioso eran conocido como *beatas*. También podríamos incluir a las pertenecientes a movimientos heréticos.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 130. Recientemente se han popularizado dos explicaciones sobre el surgimiento de estas nuevas formas de vida religiosa femenina. Una sugiere causas demográficas. Eran las hijas para quienes no se podía encontrar esposo. La otra argumenta que las mujeres se hacían beguinas, terciarias o herejes eran simplemente “sobrantes” religiosas, dejadas al margen de algún tipo de vida semirreligiosa después de que los premonstratenses y los cistercienses les cerraron las puertas y los frailes se mostraron renuentes a extender su labor pastoral a las monjas. Ambas explicaciones son plausibles. Más aún, queda mucha evidencia de fines del medioevo sobre la resistencia masculina para atender a las monjas y la sospecha con que miraban los hombres el misticismo femenino. Sin embargo, parece erróneo interpretar que las beguinas, terciarias y mujeres herejes de fines de la Edad Media fueran mujeres “sobrantes”, que perseguían roles semirreligiosos porque no podían encontrar esposo ni lugar en los monasterios. Por el contrario, las vidas de algunas mujeres demuestran en muchos casos que ser beguina o terciaria era la elección de mujeres nobles que podían haberse permitido el ingreso a una orden tradicional. Parece que las beguinas eran una alternativa nueva y atractiva, no tanto por una negligencia pastoral involuntaria sino por su contraste con la vida tradicional del claustro. Es decir, era una nueva expresión espiritual y de servicio que buscaba su lugar dentro de la sociedad secolar tal como podían ser las órdenes de los frailes predicadores los nuevos burgos, ocupando las brechas que se iban creando. (Cfr. *Ibid.*, p. 132).

Es posible que los peligros del parto y la brutalidad de muchos matrimonios¹⁰⁴ llevaran a algunas mujeres a preferir el celibato. Pero ante todo, la virginidad era visto como un elevado ideal que era muy positivo, esto como corriente generalizada tanto en hombres como mujeres: *“Apartadas del mundo, su carne intocada por otra carne, la virgen (como la Madre de Cristo, la Virgen perpetua) también es una novia, destinada a una consumación más alta. Ella brillaba con fertilidad y poder. En su cuerpo, como en el pan eucarístico sobre el altar, se derramaban la inspiración del Espíritu y la plenitud de la humanidad de Cristo”*¹⁰⁵.

Entre los años 1100 y 1400 no sólo surgieron nuevas formas de vida religiosa femenina, también aumentó significativamente el porcentaje de santas entre los siglos XII y XIII, y también creció el porcentaje de santos laicos casados, donde el número de mujeres casadas santas era mucho más alto que el de los hombres como demuestra el estudio de Weinstein y Bell¹⁰⁶:

*El número de santas (las canonizadas y las que simplemente adquirirían reputación de santidad) también aumentó: clara indicación de la importancia de las mujeres para reflejar y crear santidad. Las autoridades de la Iglesia, por su parte, se resistían un tanto a canonizar mujeres. Aunque el número de causas de canonizaciones femeninas aumentó, se canonizaba un menor porcentaje de mujeres que de hombres. Pero investigaciones recientes –ya sea de canonizaciones oficiales o de quienes recibían veneración popular- sugieren que el porcentaje de santas creció de menos del 10% en el siglo XI, hasta el 28% en el siglo XV. Según Donald Weinstein y Rudolph Bell, el gran aumento se produjo entre los siglos XII y XIII, cuando el porcentaje de santas se incrementó al doble (del 11,8% al 22,6%), y el crecimiento continuó en el siglo XV (27,7%), a pesar de haber disminuido el número total de santos. En los siglos XVI y XVII, cuando creció ligeramente el número total de santos, el porcentaje de mujeres disminuyó del 18% en el siglo XVI al 14,4% en el siglo XVII*¹⁰⁷.

Es interesante saber que el aumento de santas hizo decrecer dramáticamente el número de santos laicos varones, que prácticamente llegaron a desaparecer hacia finales de la Edad Media. Pues los hombres canonizados eran exclusivamente clérigos, y los modelos de santidad laical ofrecido en aquellas épocas eran exclusivamente femeninos.

¹⁰⁴ Causas que estarían refrendadas en los textos de los moralistas medievales según Caroline Walker.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 132.

¹⁰⁶ WEINSTEIN, Donald y BELL, Rudolph. *Saints and Society: The Two Worlds of Western Christendom, 1000-1700*. Chicago: University of Chicago Press, 1981. Citado por *ibid.*, p. 132.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 132.

Según André Vauchez, las mujeres correspondían durante el siglo XIII al 50% de los laicos canonizados y alcanzarían al 71,4% después de 1305¹⁰⁸.

Por otro lado, durante las primeras décadas del s. XII en las escuelas catedralicias se elabora un método que permitía acceder a la comprensión del misterio divino, evitando todo lo que los comentarios bíblicos podían tener de vago y de subjetivo. De este modo la teología se constituyó en disciplina autónoma con Abelardo, recurriendo al razonamiento lógico y a la dialéctica. El objeto de este conocimiento pasaba de alcanzar el conocimiento divino no a través de las efusiones sentimentales sino mediante la conciliación con la razón natural, es decir, recurriendo a los métodos y conceptos de la filosofía profana¹⁰⁹. El hecho más significativo es que con el llamado «caballero de la dialéctica», la teología se aparta de la *sacra pagina*, o sea, logra la autonomía del comentario espiritual de la palabra de Dios. Desde ese preciso momento tendremos, por una parte, una teología escolástica, especulación racional sobre el hecho revelado, y por otra, una teología mística que permanece anclada en la meditación de la Escritura y que rechazaría privilegiar la reflexión intelectual como medio de acceder al conocimiento de Dios. Por otro lado entre la vía teológica y la vía mística, aún existía otra divergencia profunda. El objeto de la segunda no es el de extraer los secretos de Dios, sino el de permitir al alma constatar su presencia y unirse a Él, pues la Palabra divina actuaba, según estos místicos, en primer término sobre el espíritu, y sólo en un segundo lugar en los vericuetos de la razón¹¹⁰. Es significativo que la aproximación a María, según los cistercienses Bernardo de Claraval (†1153) y su amigo Guillermo de Saint-Thierry († 1148), se alcanzaba cuando el alma se remontara a través de una experiencia ascendente desde la carne al espíritu. Es interesante como este método de la teología mística fue el catalizador que precipitó la comprensión en profundidad del misterio mariano en la vida monástica de la Europa del siglo XII:

Con San Bernardo y Guillermo de Saint-Thierry –ambos cistercienses-, estas experiencias místicas, difundidas en el seno del monacato, fueron llevadas hasta sus últimas consecuencias y presentadas por primera vez de manera sistemática. El punto de partida de ambos fue el Cantar de Cantares, libro particularmente lírico

¹⁰⁸ Ver VAUCHEZ, André. *“La sainteté en occident aux derniers siècles du moyen âge d’après les procès de canonisation et les documents hagiographiques”* en *Bibliothèque des études françaises d’Ahènes et de Rome* 214. Rome: Ecole Française de Rome, 1981. En *Ibid.*, p. 132.

¹⁰⁹ Esto, sabemos, le costó una larga y penosa controversia a Abelardo con el abad de Clairvaux, quien le reprochaba una excesiva confianza en las capacidades de la razón.

¹¹⁰ Cfr. VAUCHEZ, André. *La espiritualidad del occidente medieval*. Madrid: Cátedra, 2001, pp. 130-131.

del Antiguo Testamento que fue interpretado como un diálogo entre Dios, identificado como el amante, y el alma, presentada como la amada del Todopoderoso. A partir de aquí, San Bernardo desarrolla en una visión grandiosa toda una dialéctica de las relaciones entre el Creador y sus criaturas. Según él, el hombre está hecho a imagen del mundo, por su cuerpo, pero a imagen de Dios, por su alma. A causa del pecado original, el elemento divino que existe en el hombre ha sido ocultado por el mal. Pero Dios ha restaurado esta semejanza por medio de la Encarnación: María, nueva Eva, representa no sólo el instrumento de la nueva creación sino también un modelo para los cristianos de todas las épocas. El alma-esposa que busca a Dios debe esforzarse por asemejarse a la Virgen y, como ella, hacerse madre para dar nacimiento al espíritu divino. Desde ese momento, el hombre se eleva por encima de su condición carnal y pecadora para encontrar su patria celeste a la que aspira en el fondo de su corazón¹¹¹.

Así surgía desde María la condición esencial del eterno femenino que se plasmaba de modo triple como mujer, madre y esposa. Los mecanismos de esta renovación surgían a la sombra de los monasterios, y esa es la revolución fundamental del s. XII. Así esta nueva actitud encontró su victoria decisiva en los escritos del abad de Claraval. Como dijimos, su doctrina es esencialmente mística, es decir, que considera todas las cosas divinas bajo el talante del amor.

Es una gloria excepcional de nuestra Virgen y una prerrogativa incomparable de María poder tener por hijo al mismo Hijo único de Dios Padre. Lo cual sólo fue posible al encarnarse el Hijo. Y para nosotros no existía ninguna otra posibilidad de recuperar nuestra herencia. Pero, si el unigénito se hace primogénito de muchos hermanos, es indudable que a quienes comunica la adopción les reparará también la herencia. Porque, si somos hermanos, también coherederos.

Así pues, Cristo Jesús, como auténtico mediador, unió en una sola persona la naturaleza divina y la humana por un misterio inefable. Sin lesionar en nada la equidad, concedió a cada uno lo que le convenía. A Dios, el honor, y al hombre, la misericordia. Esta es la reconciliación ideal entre el Dios ofendido y el siervo culpable: ni el siervo se siente oprimido con una rigurosa sentencia por el celo de honrar a Dios, ni éste pierde nada del honor que merece por una excesiva condescendencia para con el otro¹¹².

¹¹¹ *Ibíd.*, pp. 131-132.

¹¹² DE CLARAVAL, Bernardo, **Obras Completas**, o. c., t. III, p. 663, nº 2; en San BERNARDO. **Las alabanzas de María y otros escritos escogidos**. Madrid: Ciudad Nueva, 1998, p. 11. San Bernardo realmente fue una personalidad tan excepcional como y gravitante dentro de la baja Edad Media. Al respecto escribe Guéron: “Esto es un hecho muy notable; lo que no lo es menos es que, a pesar de toda su humildad y de todos los esfuerzos que hizo para permanecer en la sombra, se solicitó su colaboración en todos los asuntos importantes, y que, aunque no fuese nada con respecto al mundo, todos, incluidos los más altos dignatarios civiles y eclesiásticos, se inclinaron siempre espontáneamente a su autoridad puramente espiritual, y no sabemos si esto dice más en alabanza del santo o de la época en que vivió. ¡Qué contraste entre nuestra época y aquella en que un simplemente, sólo con la irradiación de sus virtudes eminentes, podía

Por el lugar eminente que ocupa, tanto en su vida como en sus obras, el culto a la Santísima Virgen es que debemos a san Bernardo el uso generalizado de María como *Nuestra Señora*, dado que él se veía a sí mismo como un verdadero «caballero de María» y a la Virgen como «dama» en el sentido caballeresco del término¹¹³. *“San Bernardo, tan hábil para galvanizar los más profundos recursos espirituales de sus contemporáneos, fue sin duda el que utilizó por primera vez el nombre cortés de «Nuestra Señora» para la Madre de Dios; no es por azar el que tantas catedrales góticas lleven este nombre”*¹¹⁴. Y si relacionamos este hecho con el rol que juega el amor en su doctrina, y que desempeñaba también, con formas más o menos simbólicas, en las concepciones propias de las órdenes de caballería, comprenderemos como Bernardo se convirtió en el prototipo del monje, el teólogo y el caballero; encarnación concreta del ideal del santo, del sabio y del héroe respectivamente; la suma aspiración de la atmósfera psíquica de la época.

La piedad y al teología mariana de esta época se desarrollan en el marco de la liturgia, porque *“la mayoría de los escritos mariológicos tienen su origen en las festividades de la Virgen y en los textos evangélicos en los que se habla de María”*¹¹⁵. Bastará con tener en cuenta la producción de antífonas y de himnos marianos durante ese período, y principalmente las homilías de Guerrico d'Igni (†1157) o Amadeo de Lausana († 1159), entre otros autores¹¹⁶. Pero nos importa destacar sobre todo la obra de san Bernardo, tanto por la gran influencia que ejerció su obra en los siglos siguientes, como por encarnar un ejemplo de lenguaje típicamente medieval. Y aunque su producción literaria mariana no es tan abundante —el «*corpus mariano*» lo conforman tan sólo diecinueve homilías y otros pasajes dispersos en sus obras—, su gravitante claridad la hace brillar con luz propia:

Las páginas marianas de Bernardo podrían parecer escasas si se comparan con la cantidad ingente de sus escritos; sin embargo, en esas páginas trasluce toda la genialidad y la sabiduría teológica del gran Doctor, su estilo apasionado y

convertirse en cierto modo en el centro de Europa y la Cristiandad, el árbitro indiscutido de todos los conflictos en los que el interés público estaba en juego, tanto en el orden político como en el orden religioso, el juez de los maestros más reputados de la filosofía y la teología, el restaurador de la unidad de la Iglesia, el mediador entre el Papado y el Imperio, y ver finalmente cómo ante su predicación se ponían en pie unos ejércitos de varios centenares de miles de hombres!”. Ver en GUÉNON, René. **San Bernardo**. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2007, pp. 15-16.

¹¹³ Cfr. Op. Cit. GUÉNON, René, pp. 44-45.

¹¹⁴ Op. Cit. BURCKHARDT, Titus, pp. 85-86.

¹¹⁵ LECLERQ, J. *Dévotion et theologie mariale dans le monachisme bénédictin*, en Maria II, 550, citado en DE FIORES, Stefano. *María, síntesis de valores: Historia cultural de la Mariología*. Madrid: San Pablo, 2011, pp. 244-245.

¹¹⁶ Cfr. Op. Cit., DE FIORES, Stefano, p. 245

*fascinante, su capacidad para encarnar la referencia a María en la cultura del propio tiempo, y su celo apasionado por difundir la devoción a la Madre de Dios en el pueblo cristiano*¹¹⁷.

Sobre todo la «devoción al cielo», que hace florecer «la imagen de la gloria mariana en el centro de los pórticos de las grandes abadías de Francia», impulsa a san Bernardo a contemplar a María en la Asunción como Madre, Reina y Mediadora. Bernardo desde luego no olvidó la vida de María en los evangelios a los cuales le dedicó cuatro célebres homilías, ni omitió mostrar la vida ejemplar de María para inspirar a los monjes. Su admiración no sólo se limitó a circunscribirla al misterio de su maternidad divina, sino también indagó frente a los privilegios que atavían a la mujer coronada de estrellas¹¹⁸: “¿Quién capaz de valorar aquellas joyas? ¿Quién podría enumerar las estrellas que engarzan la diadema real de María? No hay inteligencia humana que pueda dar idea del valor de esta corona ni explicar su composición: *supra hominem est coronae huius rationem exponere, indicare compositionem*”¹¹⁹. San Bernardo no se limita a repetir la doctrina tradicional de los Padres de la Iglesia, si no que amplía la concepción que se tiene de María. A él se debe la mariana *meditatio ad Christum*. Bernardo avanza en la realidad teológica de la identificación de María con la Iglesia al situarla en una posición intermedia, superior a la de la Iglesia y subordinada a Cristo: “*Realmente el vellocino colocado entre el rocío y el arca, y la mujer entre el sol y la luna, simbolizan a María colocada entre Cristo y la Iglesia*”¹²⁰. Con ello consigue que la Iglesia, “*postrada a sus pies como la luna a los de la mujer apocalíptica, le suplique devotamente que sea su mediadora ante el sol de justicia*”¹²¹.

En el mismo sermón, san Bernardo especula acerca de la naturaleza o estatuto ontológico de la Virgen. “*Indudablemente es un portento fuera de serie: una zarza envuelta en llamas sin consumirse, y un prodigio no menos grande que una mujer esté vestida de sol y permanezca intacta. No es natural que una zarza envuelta en llamas resista al fuego, ni tampoco es posible que una mujer sostenga al sol que la cubre; supera*

¹¹⁷ GAMBERO, L. *Bernardo di Chiaravalle*, en TMSM (AA.VV, *Testi mariani del secondo milenio*, 8 vols, roma. 2000ss.), vol. 3, p. 206, citado por *Ibid*, p. 245.

¹¹⁸ Cfr. Op. Cit., DE FIORES, Stefano, pp. 245-246

¹¹⁹ DE CLARAVAL, Bernardo. *Mujer Vestida de sol*. Homilía 21 sermón en el domingo infraoctava de la Asunción, sobre aquellas palabras del Apocalipsis: *Signum magnum aparuit in coelo....* En CLARAVAL, Bernardo de. *Homilías Marianas*. (Col. Biblioteca Mariana, vol. 3) Madrid: Edibesa, 2003, p. 180.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 179.

¹²¹ Op. Cit., DE FIORES, Stefano, p. 246.

*las fuerzas humanas, incluso las angélicas: exige una potencia superior*¹²². O también más adelante indagará sobre la naturaleza de su doble condición de realeza sustentada en tiempos pretéritos: “¿Qué clase de estrella es la que brilla radiante en la generación de María? Indudablemente el ser de sangre real, descendiente de Abrahán y de la gloriosa estirpe de David. Por si esto fuera poco, añadamos que a ella le concedió el cielo, como portento extraordinario de santidad, lo prometido por Dios muchos siglos antes a los mismos padres, al ser prefigurada con prodigiosos misterios y preanunciada con oráculos proféticos”¹²³.

Vemos como en estas brillantes e inspiradas homilias que dirigía a sus monjes cistercienses, aportaba aires nuevos y fervor vibrante a la devoción mariana, proyectándola hacia los siglos venideros y contagiando a las masas de fieles que harían suya esta devoción, reintegrando sus interrumpidas y ancestrales tradiciones a la *Magna Mater*. También podemos comprobar al apreciar la profunda huella que san Bernardo de Claraval dejó en la Iglesia para los siglos sucesivos, al entender que Bernardo se encontraba en una posición histórica privilegiada al ser el más claro exponente de la *teología monástica* que actuó como una bisagra natural entre la tradición mariana de los Padres de la Iglesia y el posterior desarrollo que tendrá en la *teología escolástica*, llevada a su punto cúlmine con los frailes dominicos san Alberto Magno y santo Tomás de Aquino en el s. XIII.

Así las funciones celestiales de María como Señora, mediadora y abogada permiten comprender que María es *Domina*, es decir, que ejerce dominio y poder; pues sólo ella es capaz de reconciliar, de restablecer la paz entre las partes en litigio, como hizo de modo eminente en la Anunciación, cuando todo el universo expectante, estaba pendiente de su respuesta¹²⁴. Esta sublimación de lo femenino y su ser *Domina* tendrá una expresión en un plano inferior y natural en la dama del amor cortés, donde el caballero convierte a la amada en su aspiración, en el anhelo máspreciado, en el modelo de virtud que lo eleva hasta la exaltación superlativa de lo femenino, permitiendo él mismo ser transmutado por el amor que le profesa a su dama, operando en él su ascenso espiritual. Esta resintetización sincrónica del culto mariano operado por el amor cortés en

¹²² Op. Cit., DE CLARAVAL, San Bernardo, p. 179.

¹²³ Ibid., p. 181.

¹²⁴ Cfr. Op. Cit., DE FIORES, Stefano, p. 246.

el ámbito profano, constituye un extraordinario caso de inculturación secular, que opera bajo mecanismos similares y de modo análogo. Por ello:

Es sorprendente que el triunfo del culto a la Virgen María coincida con el triunfo de la dama del amor cortés. Todo ocurre como si una misma concepción de la mujer, es decir, un ser humano en toda su plenitud y dotado de todos sus medios, de todas sus funciones, hubiera sido presentada bajo dos formas aparentemente contradictorias, complementarias en realidad, depurada una de su contexto carnal, en un plano superior y trascendental, y trascendida también la otra, aunque destinada al plano profano, es decir, en el sentido etimológico, permaneciendo ante el templo. En un primer análisis, encontramos la distinción clásica entre lo sacro y lo profano.

[...] La dama del amor cortés no es otra que la Virgen María de las invocaciones pías, que tanto y tan bien llenan la liturgia cristiana.

En efecto, a partir del momento en que una sociedad plantea de modo fundamental el principio de que la mujer es el eje necesario y esencial de su funcionamiento, sólo puede producirse la sublimación de la imagen femenina, y por todos los medios¹²⁵.

Aquí, por tanto, no debemos ver una dicotomía o un conflicto, sino dos rostros de una misma realidad. *“Vemos aquí la convergencia de varias tendencias que condujeron a una veneración nueva, o renovada, de la Virgen María: la nostalgia de la Tierra Santa, la verdadera patria; la necesidad de dirigirse al rostro maternal de la misericordia divina; y también el culto caballeresco a la Dama celestial, en quien se resumía la nobleza del alma, la inocencia y la belleza”¹²⁶*. El amor cortés podía entonces conducir a horizontes más amplios que abrían las puertas de lo invisible y de lo sutil. Se producía la irrupción de Nuestra Señora, no sin ciertas resistencias en el alto clero, como hemos señalado, pues esta simbiosis de una espiritualidad que se apoyaba en la naturaleza y viceversa, no podía sino provocar una evolución en las mentalidades de la época que valorizaba a la mujer y el aspecto femenino, cuestionando a quienes ostentaban el poder androcéntrico y patriarcal.

Las sociedades de tipo patriarcal sintieron este peligro representado por la intrusión de lo sacro en lo cotidiano como un atentado a sus privilegios que algunos se habían reservado. Era preciso, pues, «romper» cualquier vínculo que pusiera en simbiosis pulsiones carnales y las aspiraciones metafísicas. Así nació la imagen de la Virgen María pisando la serpiente y aplastándole, incluso, la cabeza.

¹²⁵ Op. Cit. MARKALE, Jean, pp. 18-19.

¹²⁶ Op. Cit. BURCKHARDT, Titus., p. 85.

No se deseaba que la serpiente pudiera morderle el talón. Pero al hacerlo, no se advertía que la serpiente era, en el origen, parte integrante de la Virgen María.

[...] Por ello la «Virgen» María sólo podía estar, en el sentido más primario, revestida de una virginidad física, excluyente de cualquier otra interpretación que pusiera en juego los símbolos y las metáforas. Sin embargo, Bernardo de Claraval dice, sin ambigüedades, que «somos carnales y nacidos de la concupiscencia de la carne; es necesario así que nuestro amor comience por la carne». Lo que no impedía a ese singular personaje ser un devoto de Nuestra Señora y rendirle un culto que ninguna relación tenía, precisamente, con la carne. La Edad Media estaba muy lejos de ser pudibunda, y sabía, mucho antes que Boileau, llamar al pan pan y al vino vino¹²⁷.

Lo interesante de todo esto, es que la Europa del s. XII descubrió el amor, el amor profano al mismo tiempo que el amor místico, y que ambos determinaron un violento desarrollo y decisivo cambio en las costumbres, al menos dentro de los círculos más refinados de la nobleza. La alta sociedad perdía su brutalidad, se instauraba un orden nuevo ¿Qué espacio conceder al amor, la devoción y el deseo? La Edad Media se civilizaba... y todo gracias a las mujeres. En el plano profano, podemos nombrar a dos mujeres muy relevantes del s. XII, como son Eloísa (1100-1163) y Leonor de Aquitania (1120-1204)¹²⁸. De este movimiento habrían de nacer tanto la piedad mariana, como el amor cortés plasmados en el ideal caballeresco y cantado por juglares, trovadores y troveros¹²⁹.

Como producto de la dinámica que se daba por estos cambios en la atmósfera psíquica del medioevo, surgió el carácter de la caballería: ésta se debió al cultivo de las cualidades que la identificaron y que fueron la exaltación de tres sentimientos: *Libertad*, *Religión* y *Honor*, que se traducían concretamente en la protección del débil, la defensa de los ideales religiosos, el culto a la feminidad y a la belleza y el espíritu de galantería¹³⁰. Esto llevó a la exaltación de las virtudes de la caballería que se encarnaron en *el Valor*: que se expresaba en la bravura y determinación demostrada en combate. *La Lealtad*: que

¹²⁷ Op. Cit. MARKALE, Jean, pp. 20-21.

¹²⁸ Sus historias son suficientemente conocidas. Pero para conocer a Eloísa, se recomienda el *Historia Calamitatum. Cartas de Abelardo y Eloísa*, de la Col. Medievalia en Palma de Mallorca: José, J. de Olafeta, 1997. MARKALE, Jean. *La vida, la leyenda, la influencia de Leonor de Aquitania: dama de trovadores y bardos bretones*. Palma de Mallorca: José J. de Olafeta, 2003. NELLI, René. *Trovadores y troveros*. Col. Medievalia nº 11. Barcelona: J. J. de Olafeta, 2000. DE RIQUER, Martín. *Vida y amores de los trovadores y sus damas*. Barcelona: Quaderns Crema, 2004. DUBY, Georges. *El Caballero, la Mujer y el Cura*. El matrimonio en la Francia feudal. México D.F.: Santillana, 2013. BEHAR A., Rosa. *Mujeres del Medioevo: sueños, memorias, imágenes y leyendas*. Viña del Mar (Chile): Altazor, 2004.

¹²⁹ Cfr. Op. Cit. DUBY, Georges. *Mujeres ...* vol. 1, p. 111.

¹³⁰ Notar que el término inglés *gallantry*, alude tanto a lo cortés como a lo valiente

era el cumplimiento y la fidelidad a los compromisos contraídos. *La Cortesía*: la buena crianza, mezcla de modestia y abnegación y respeto a los demás y la indulgencia, principalmente para con el enemigo vencido. *La Munificencia*: hacer uso de sus riquezas con largueza, especialmente con los menesterosos, los peregrinos y los miembros más pobres de su propia orden. Finalmente *el sentido de Justicia*: el caballero debía poner todo su esfuerzo en enderezar entuertos, prevenirlos o reparar los agravios¹³¹.

Los trovadores habían dado un vuelco a las viejas artes amatorias heredadas de la antigüedad, realizando una auténtica alquimia poética; depurando el deseo y transmutando el amor, la fin'amors, el amor fiel, se constituye en canción y refleja los valores del mundo feudal que lo ve nacer. La nobleza, la generosidad, el valor, el desinterés, la lealtad, el coraje, la audacia... todos los rasgos del ideal caballeresco se vierten en poemas que cantan la belleza y dignidad de la Dama, exaltando su lejanía, anhelando su presencia. Y cuando este arte está a punto de desaparecer, monjas y beguinas lo recogen, lo recrean, lo trascienden y, una vez más, belleza y amor aparecen como expresión de la divinidad. Pero aquí, el amor imposible de los trovadores se hace posible, la lejanía inaccesible revela presencia en el hondón del corazón que lo goza y lo padece, convirtiendo el deseo en ascesis suprema¹³².

Estas características nos hablan del poderoso sustrato religioso que subsiste bajo el amor cortés, juego aristocrático, refinado, literario y profano, que permea a una civilización construida fuertemente sobre bases androcráticas. Es indicativo que en esta relación la inferioridad del amante con respecto a la amada, ésta ostenta siempre un rango mayor, y el amante debe realizar un esfuerzo considerable para merecer la atención de la amada, cosa que no se alcanza sin cierto grado de sufrimiento, de purificación, de maduración. En esta misma relación se ponía –como decíamos–, el culto a la Santísima Virgen con respecto de sus devotos fieles, siendo la primera la expresión profana de la segunda. Por lo tanto debemos ver aquí la clave del origen del amor cortés:

Los «inventores» del amor cortés fueron todos clérigos, aunque representaran una corriente marginal en la Iglesia romana. Y, como clérigos, eran depositarios de la cultura grecorromana tradicional. Y esa tradición estaba pesadamente cargada del recuerdo de la gran diosa, hasta el punto de que dio nacimiento al culto mariano, cuando no se supo ya qué hacer con la obsesiva imagen de la Artemis de Éfeso y la convirtieron en la «buena » Santa Virgen, madre de Dios. Pero no sólo entraba

¹³¹ Cfr. VERA-TORNELL, Ricardo. *Historia de la Civilización*, tomo 1, secc. IV, cap. VIII Barcelona: Ramón Sopena, 1966, pp. 610-624.

¹³² DE NAZARET, Beatriz. *Los siete modos de amar: Vida y visiones*. (María Tabuyo, ed. y trad.) Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2004, pp. 12-13.

en juego la tradición mediterránea: ¿acaso no se pretendía que en Chartres, en la cripta, los druidas honraban a una Virgo Paritura? Difícilmente podemos pretender que conocieran la existencia de la Virgen María antes de que hubiese aparecido en la tradición es, pues, necesario que esa «Virgen a punto de parir» tenga algo que ver con los druidas, esos sacerdotes-filósofos de la religión de los celtas. Se ha dicho y repetido que el amor cortés tenía su fuente en la influencia árabe sobre la civilización de Occitania. Sin embargo el hecho de rendir homenaje a la mujer, adornándola con todas las riquezas posibles, pero confinándola en el estrecho espacio del harén donde sólo tenía derecho a ser hermosa y callar, no parece muy compatible con la omnipotencia de la dama de los trovadores. Si debemos buscar alguna fuente, ciertamente está en otra parte, más al Norte. Allí interviene, en efecto las tradiciones célticas¹³³.

Sea una o diversas las causas que provocaron este movimiento espiritual e intelectual del s. XII lo cierto es que unos y otros entran en una frecuencia de «*vibración armónica*» que posibilita el cambio en los hábitos mentales larga y fuertemente arraigados, dentro de una concepción más patriarcal en la Iglesia y más androcática en la sociedad. Parecía como si diversos mecanismos, incluso de diversos orígenes se concordaran y ajustaran para permitir una transformación vital en las mentalidades para acoger estos nuevos fenómenos mostrados. De cualquier modo el núcleo primordial de la transformación sería el auge de la devoción mariana que se estaba incubando a comienzos del s. XII.

Un género asociado a esto es el interesante fenómeno asociado la mujer y al movimiento monacal –entre muchos otros-, de la misma época, es decir, del s. XII, que es el surgimiento de las visionarias y predicadoras imbuidas de la mística cortés. En el inicio está la predicación itinerante de la abadesa benedictina Hildegarda de Bingen hacia 1158¹³⁴ y conocida como la *sibila del Rhin* o como la *profetisa teutónica*. Este ministerio era totalmente desconocido para entonces entre las mujeres después de la desaparición de las diaconisas de la Iglesia primitiva. Hildegarda impartió sermones apocalípticos en Colonia y Tréveris, aunque la reforma que ella pregonaba no era radical. No obstante,

¹³³ Op. Cit. MARKALE, Jean, pp. 182-183.

¹³⁴ HILDEGARDA DE BINGEN (1098-1179) fue abadesa, líder monacal, mística, profetisa, médica, compositora y escritora alemana. Desde niña experimentó visiones. En 1141 dijo haber recibido una revelación de las Escrituras, revelación que le proporcionó un conocimiento de estas que otros sólo alcanzaban tras muchos años de paciente estudio. Tras 10 años de trabajo terminó su *Scivias*. Para comprender su fundamental aporte, recomendamos revisar de CIRLOT, Victoria. *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*. Barcelona: Herder, 2005. Y *Vida y Visiones de Hildegard von Bingen*. Madrid: Siruela, 2009. CIRLOT, Victoria Y GARÍ, Blanca. *La mirada interior: escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*. Barcelona: Martínez Roca S.A. , 1999. También ver PERNOUD, Régine. *La mujer en el tiempo de las catedrales*. Santiago: Andrés Bello, 1999 y *Hildegarda de Bingen: una conciencia inspirada del siglo XII*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.

alcanzada la madurez, Hildegarda empezó a ser objeto de Controversia. Y si bien es cierto, se impuso una cierta prudencia con respecto a la interpretación científica de una revelación de origen divino¹³⁵.

En 1147 Hildegarda envió una copia incompleta de su *Scivias*¹³⁶ a Bernardo de Claraval, a quien dirigió una sentida carta pidiéndole consejo sobre la naturaleza de sus visiones y la pertinencia de hacerlas de conocimiento general. En dicha misiva confesaba al ilustre monje cisterciense que lo había visto en una visión «*como un hombre que veía directo al sol audaz y sin miedo*», y al mismo tiempo que se atribuía a sí misma «debilidad» solicitaba su consejo:

Padre, estoy profundamente perturbada por una visión que se me ha aparecido por medio de una revelación divina y que no he visto con mis ojos carnales, sino solamente en mi espíritu. Desdichada, y aún más desdichada en mi condición mujeril, desde mi infancia he visto grandes maravillas que mi lengua no las puede expresar, pero que el Espíritu de Dios me ha enseñado que las debo creer. [...]

Por medio de esta visión, que tocó mi corazón y mi alma como una llama quemante, me fueron mostradas cosas profundísimas. Sin embargo, no recibí estas enseñanzas en alemán, en el cual nunca he tenido instrucción. Sé leer en el nivel más elemental, pero no comprenderlo plenamente. Por favor, dame tu opinión sobre estas cosas, porque soy ignorante y sin experiencia en las cosas materiales y solamente se me ha instruido interiormente en mí espíritu. De ahí mi habla vacilante. [...]

*Hildegarda a Bernardo, abad de Claraval*¹³⁷.

Lo cierto es que san Bernardo también era mentor del papa Eugenio III que a la sazón también había recibido una copia del *Scivias* –de parte del arzobispo Enrique de Maguncia, que a su vez se lo había enviado de Kuno, abad de Disibodenberg para juzgar su ortodoxia-. El papa, reunido en un sínodo provincial cerca de Tréveris leyó a los obispos congregados algunos pasajes de la obra de la popular abadesa local. Bernardo, que se desempeñaba ahí como teólogo papal en el sínodo:

“Pasó dócilmente al frente y explicó que él también había recibido una copia de la obra, la había leído con cuidado y aprobaba cada una de las palabras de la mujer.

¹³⁵ El 7 de octubre de 2012 el papa Benedicto XVI le otorgó el título de doctora de la Iglesia junto a San Juan de Ávila durante la misa de apertura de la XIII Asamblea general ordinaria del sínodo de los obispos.

¹³⁶ *Scivias* es una elisión medieval de *Scito vias Domini* («Conoce las vías del Señor») es su primer escrito acerca de sus revelaciones escritas durante diez años (1141-1151).

¹³⁷ VON BINGEN, Hildegard. *The Letters of Hildegard of Bingen*. Baird, Joseph L. & Ehrman, Radd K. (trad.). USA, Oxford: University Press.1998, pp. 27- 28.

Hildegarda, que se acercaba a los cincuenta, se volvió inmediatamente famosa y recibió la aprobación del papa como visionaria genuinamente ortodoxa, si bien profética. De repente, todas las alabanzas eran pocas; un asistente, el abad Bertolf, le escribiría en una jadeante carta de admirador: « ¡En verdad habéis superado vuestro sexo, habiendo rebasado con espíritu masculino aquello a lo que muchos de nosotros ni siquiera queríamos acercarnos! »¹³⁸.

Importante es citar que -después de este episodio-, a mediados del s. XII abandona con sus monjas el monasterio de Disibodenberg supeditada a su abad Kuno y fundan el monasterio de Rupertsberg. La iglesia abacial de San Ruperto es consagrada hacia 1152. Cahill refiere: *“Pero Hildegarda veía muy clara la necesidad de separar a sus monjas –financiera y espiritualmente, pero de modo más importante: jurídicamente- de los monjes. En su nuevo convento, las hermanas serían independientes del dominio masculino, y la abadesa no tendría que dar cuentas a nadie nunca más”¹³⁹*. Dado el exceso de nuevas vocaciones, una década más adelante, Hildegarda es obligada a fundar una casa filial, en la colina de Eibingen¹⁴⁰. Este episodio nos da luces acerca del grado creciente de autonomía que empiezan a tener algunas de estas visionarias mujeres en el ámbito religioso, ilustrándonos de la nueva imagen femenina que se estaba gestando a mediados del s. XII. Además que revela cierta tensión con el alto clero del canon secular:

Si bien para el siglo XII los obispos habían logrado alcanzar cierta influencia sobre los aspectos más anárquicos de la vida monástica, difícilmente puede decirse que tuvieran control firme sobre las comunidades de monjes y monjas establecidas en su interior. Por supuesto un obispo podía determinar que una comunidad era herética y cerrarla, pero en realidad su poder no se extendía hasta la disciplina interna del monasterio, que era por tradición asunto del monasterio, no del obispo¹⁴¹.

Pero lo más relevante que se expresa en Hildegarda de modo tan preclaro dentro de sus múltiples vocaciones, es su ministerio de predicación, ocupando espacios exclusivamente reservados desde los primeros tiempos al ámbito masculino. Esto se

¹³⁸ CAHILL, Thomas, *Los Misterios de la Edad Media: El nacimiento del feminismo, la ciencia y el arte en los cultos de la Europa Católica*. Bogotá: Norma, 2007, p. 107.

¹³⁹ Op. Cit. CAHILL, Thomas, p. 94.

¹⁴⁰ Es este convento, hoy, la abadía de Santa Hildegarda de Bingen, que ha sobrevivido y prosperado hasta hoy como un centro de curación y de retiro para mujeres, donde se sirve a los visitantes en horarios estrictos una comida altamente saludable, preparada según las recetas de Hildegarda. Rupertsberg fue arrasada en el s. XVII durante los enfrentamientos religiosos de la guerra de los Treinta años, y Disibodenberg ya había sido reducida mucho antes a otra ruina celta. Ver *Ibíd.*, p. 96.

¹⁴¹ *Ibíd.*, p. 97.

presentaba como una auténtica revolución en la historia de las mentalidades y en los hábitos mentales de aquella singular época:

Hildegarda fue lanzada a una nueva carrera como predicadora, la única mujer que pudo romper la prohibición supuestamente absoluta del Nuevo Testamento, contenido en la Primera Carta de Timoteo: «no permito que la mujer enseñe ni ejerza autoridad sobre el hombre»¹⁴². La excepción hecha con Hildegarda evidencia no sólo su fama universal sino también las peculiaridades de la vida medieval. Es poco posible decir que los medievales hacían siempre una cosa de un modo y nunca de otro; eran maravillosamente inconsistentes. No sólo se trata de una mujer que predica; es una monja enclaustrada, ofrecida un día a Dios como una solitaria, que viaja de pueblo en pueblo –en barco, a caballo, a pie, probablemente también en una litera- hablando con todo el mundo.

En las últimas dos décadas de su vida, Hildegarda hizo sensacionales giras de prédica en la Renania y mucho más lejos, atrayendo al espectáculo de sí misma verdaderas multitudes. Si bien los reportes de sus sermones están escritos en latín, podemos suponer que hablaba en alemán a los alemanes, guardando su titubeante latín para la región de Lorena y otros distritos similares de habla francesa¹⁴³.

Pero Hildegarda no sería la única, sólo sería la primera y la más conocida. En el s. XIII vivió una mujer que se compara con Hildegarda. Fue una mística del siglo XIII que se llamaba Mechthild de Magdeburgo (h.1207-h.1282). Un largo tiempo de su vida perteneció al movimiento de las beguinas, aunque más tarde se hizo monja cisterciense del convento de Helfta. Fue contemporánea y compañera de santa Gertrudis de Helfta y Matilde de Hackeborn. También tuvo visiones, que comenzaron cuando tenía siete años, que relató en un alemán muy pobre. En sus escritos se ocupa de temas como la creación y el amor. Al igual que Hildegarda, Mechthild fue muy valiente y no dudó en ser una predicadora que criticó la sociedad de la época, ganándose la admiración en su época. *“Recibió el auxilio espiritual de un monje dominico, Heinrich de Halle, discípulo de Alberto Magno y profesor de Santo Tomás de Aquino. Esto ayudó a que retornase a la religiosidad establecida. Con la ayuda de los dominicos, en la Alemania del siglo XIV comenzaron a difundirse colecciones de escritos de este tipo”¹⁴⁴.*

¹⁴² El texto completo dice: «Que la mujer aprenda calladamente, con toda obediencia. Yo no permito que la mujer enseñe ni ejerza autoridad sobre el hombre, sino que permanezca callada» (1 Tim. 2: 11-12). Los medievales, quienes carecían de una ciencia de la historia textual, no tenían forma de saber que esta carta no fue escrita por Pablo sino por alguien que usó su nombre décadas después de su muerte. Ver CAHILL, Thomas. *El deseo de las colinas eternas*, capítulo III. Belacqua, 2007. Cita del autor.

¹⁴³ *Ibíd*, pp. 109-110.

¹⁴⁴ EVANS, G. R. *La Fe Cristiana en la Edad Media*. Madrid. San Pablo, 2007, p. 76.

“Según las revelaciones de Sor Matilde de Magdeburgo (siglo XIII), la Santísima Virgen da fe de su cualidad de Logos en estos términos: «Allá yo era la única novia de la Santísima Trinidad y la madre de los sabios, y les llevaba ante los ojos de Dios a fin de que no cayeran, como tantos otros lo hicieron. Y como era, así, la madre de muchos hijos nobles, mis pechos se llenaron de leche pura y sin mezcla de la verdadera y dulce Misericordia, de modo que amamantaba a los Profetas, y ellos profetizaban antes de que dios (Cristo) naciera»¹⁴⁵.

Cierto es que en el marco del cristianismo de la época, los éxtasis místicos de las grande santas y visionarias se expresan con sensaciones y palabras tomadas de la sexualidad, sino ¿cómo expresar en forma vívida, sensible aquellos movimientos del alma, aquellos arrobamientos del espíritu tan propio de las visiones místicas de estas mujeres? Las mujeres místicas tenían menos pudores y menos miramientos que sus pares masculinos en verbalizar estas experiencias, algunas de las cuales pueden parecernos la delirante descripción de un orgasmo.

*¡Oh Dios, Tú que te derramas en tu don!
¡Oh Dios, Tú que fluyes en tu amor!
¡Oh Dios, Tú que ardes en tu deseo!
¡Oh Dios, Tú que te fundes en la unión con tu amado!
¡Oh Dios, Tú que reposas entre mis pechos, sin Ti no puedo ser!¹⁴⁶*

O también lo podemos apreciar en estas otras extrañas plegarias de Mechthilde, para quienes el vocabulario místico le es un poco ajeno: “Señor, ámame con fuerza, ámame con frecuencia y por largo tiempo. Te llamo, abrasada de deseo. Tu ardiente amor me inflama a todas horas. Soy sólo un alma desnuda, y tú, en ella, eres un huésped ricamente ataviado”¹⁴⁷. Junto con ello sus punzantes críticas a la sociedad de su tiempo, y sobre todo al clero van a conformar un nítido retrato de esta excepcional mística a pesar de la casi inexistencia de datos biográficos.

Ardiente, inquieta y escatológica, la espiritualidad de esta gran mística no deja de evocar a Dante, y al milenarismo, frecuente en la Edad Media. En sus escritos, Mechthilde denuncia con tal virulencia los defectos del clero, del Imperio y de la orden dominicana que se atrae amigos y enemigos feroces, en el medio clerical en

¹⁴⁵ VON MAGDEBURG, Mechthild. *Das fließende Licht der Gottheit* (Luz fluyente de la divinidad, originalmente «Vliessende lieht miner gottheit», (Trad. De Sigmund Simon) Berlin: Oesterheld & Co Verlag, 1907. Disponible en versión digital en el enlace web: <http://anthroposophie.byu.edu/mystik/mechthild.pdf>. Visitado el 23 de feb. 2014. Citado por SCHUON, Frithjof. *Forma y substancia en las religiones*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1998, p. 38.

¹⁴⁶ VON MAGDEBURG, Mechthild. *El Amor de Dios en Cinco Puntos*, I, 7. En GOSSET, Thierry (ed.) *Mujeres Místicas: Época Medieval*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2004, p. 37.

¹⁴⁷ Op. Cit. MARKALE, Jean, p. 177.

particular. En el ocaso de la vida y de la vitalidad espiritual, Mechthilde se retira – hacia 1270- al convento cisterciense de Hefta. Es probable que lo hiciera para huir de calumnias y persecuciones¹⁴⁸.

Clara de Asís (1194-1253) Seguidora fiel de san Francisco de Asís, con el que fundó la segunda orden franciscana o de hermanas clarisas. Clara fue la primera y única mujer en escribir una regla de vida religiosa para mujeres. En su contenido y en su estructura se aleja de las tradicionales reglas monásticas. Beatriz de Nazaret (1200-1269) ingresó al monasterio a los 17 años. Escribió entre 1232 y 1233 un tratado en lengua *ciosia*, el flamenco medieval, titulado *De los siete modos del amor*, el cual es el primer escrito místico femenino en lengua vulgar¹⁴⁹. Cuenta la leyenda que Jesús se le apareció y transverberó su corazón con una flecha. Falleció en el año de 1269. Este pequeño tratado es excepcional por diversas razones, y sitúa a Beatriz entre “*las grandes transmisoras de cultura, creadoras de lenguaje y maestras de vida espiritual que fueron las místicas medievales*”¹⁵⁰.

Otra mujer importante –que ya hemos hablado en epígrafes anteriores-, fue Margarita Porete, la Porette (1250-1310), que fue una mística francesa de la corriente de las beguinas, autora de *El espejo de las almas simples*, libro de mística cristiana centrado en la noción del amor divino. Fue quemada en la hoguera en 1310 tras un largo juicio inquisitorial, habiéndose negado a retirar el libro de la circulación o renunciar a sus ideas¹⁵¹.

Se asocia también a esta corriente piadosa de las beguinas, a Hadewijch de Amberes (h. 1240), escribió bellos poemas ensalzando el Amor de Dios, visiones místicas y cartas de consejo para algunas de sus pupilas. Por su alto conocimiento del latín, de la prosodia, la retórica y el arte epistolar, así como por las constantes palabras relacionadas con el mundo cortesano, nos indican que Hadewijch podría haber sido una mujer de alta cuna, pues sólo algunas damas nobles podían acceder a la cultura. La obra de Hadewijch también demuestra un elevado conocimiento del pensamiento religioso católico. Ricardo

¹⁴⁸ Op. Cit. GOSSET, Thierry (ed.) *Mujeres Místicas: Época Medieval*. p. 35.

¹⁴⁹ Ver DE NAZARET, Beatriz. *Los siete modos de amar: Vida y visiones*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2004.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, p. 10 (Introd.)

¹⁵¹ Su libro *El Espejo de las Almas Simples* (título original en francés picardo: «*Le miroir des simples ames anientis et qui seulement demourent en vouloir et desir d'amour*»). A diferencia de otras figuras religiosas tales como Juana de Arco y Meister Eckhart, que fueron condenadas y rehabilitadas más adelante por la Iglesia Católica, es poco probable que la figura de Porete sea rehabilitada. Una de las características esenciales del libro es su finalidad eminentemente práctica: Marguerite pretende enseñar doctrinas para conseguir esta "simplificación" de la que se ha hablado, por ejemplo a través de imágenes.

de San Víctor o Guillermo de Saint-Thierry están presentes en las páginas de sus manuscritos. Tal vez sea en Hadewijch donde más lejos se llega en estos éxtasis o visiones de tipo delirio místico-sexual:

Mi corazón y mis arterias y todos mis miembros se agitaban y temblaban de deseo. Me sentía tan violenta y espantosamente sacudida que me pareció que si no daba satisfacción a mi entero amante, conocerlo, disfrutarlo en todas sus partes y si él mismo no respondía a mi deseo, iba a morir de furor [...] Llegó, dulce y hermoso, de espléndido rostro. Me acerqué a él con sumisión, como alguien que pertenece por completo a otro. Y se entregó a mí como solía en la forma del sacramento. Luego él mismo vino a mí y me tomó por completo en sus brazos y me estrechó entre sus brazos. Todos mis miembros sentían el contacto de los suyos, tan completamente como, de acuerdo con mi corazón, lo había deseado mi persona. Así, exteriormente, quedé satisfecha y saciada [...] Tras ello, permanecí mezclada con mi amante hasta fundirme por completo en él, de modo que nada quedó de mi misma¹⁵².

Dios no era para ninguna de estas místicas una reflexión metafísica, o una especulación teológica. Dios era Cristo, el Dios hecho hombre, encarnado en el seno virginal de María, al que experimentan y reconocen con todo su cuerpo. Frente a la abstracción teológica, las místicas contrapusieron la concreción de la humanidad de Jesucristo en la historia del mundo. Experimentar a Cristo y su amor divino humanizado suponía, además, un desbordamiento de los sentidos espirituales, o lo que es lo mismo, activar todas las dimensiones sensoriales y corporales para la completa recepción de lo espiritual.

En el siglo XIV resuenan los nombres de dos místicas excepcionales, Juliana de Norwich (1343-1416) y Catalina de Siena (1347-1380), a las cuales no nos referiremos por exceder la delimitación temporal de nuestra tesis. Habría que agregar a Cristina de Pisán (1364-1430) que fue una filósofa, poeta humanista y la primera escritora profesional

¹⁵² Op. Cit. MARKALE, Jean, pp. 177-178. Para enfatizar este punto veamos la visión que tuvo de santa Teresa de Ávila con un ángel: "Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Éste me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a Su Bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento". En DE JESÚS, Teresa, **Libro de la vida**, cap. 29, 13. Madrid: Cátedra, 2004.

de la historia: sus poemas, canciones y baladas fueron bien recibidas y pronto fue capaz de mantener a su familia, ya que había enviudado a la precoz edad de veinticinco años¹⁵³.

Junto con el surgimiento de nuevas oportunidades semirreligiosas para mujeres seglares y con el aumento de la veneración como santas de algunas de estas mujeres, se dieron otras dos tendencias: la declinación y la desaparición de los roles semiclericales para las mujeres y la creciente sospecha, desde principios del siglo XIV, sobre los poderes proféticos y visionarios de las mujeres, que contrastaban fuertemente con la autoridad clerical masculina, basada como estaba en la ordenación sacramental¹⁵⁴.

Así, a partir del s. XIII en adelante, si bien las religiosas femeninas abandonarán sus servicios paralelos al de los clérigos, ganarán la coyuntura y facultad de vivir sus propias experiencias religiosas en comunidades laicas como una evidente alternativa –la alternativa profética– al rol masculino basado en el poder de ejercer el ministerio sacerdotal. Bastaba que este nuevo rol saliera a la luz pública para que se convirtiera en un elemento sospechoso. Así a principios del s. XIV hubo una creciente hostilidad hacia las formas y temas de la religiosidad femenina.

La amistad espiritual y las redes de mujeres que se habían establecido durante el s. XIII y comienzos del XIV fueron desapareciendo a medida que avanzaba aquel siglo, comenzaron a desaparecer las hagiografías de mujeres escritas por mujeres y muy pocas santas escribían aún. La sospecha masculina sobre estas mujeres visionarias tomó forma en la influyente obra de Jean Gerson (1363-1429)¹⁵⁵ y otros. Así los escritos hagiográficos de los siglos XIV y XV, las mujeres aparecían cada vez más aisladas y orientadas por

¹⁵³ Véase PERNOUD, Régine. *Cristina de Pizán*. Palma de Mallorca: José, J. de Olañeta, 2000.

¹⁵⁴ Cfr. *Op. Cit.* WALKER BYNUM, Caroline., p. 133. Es importante señalar que en la Iglesia de los s. X a XII, las mujeres sí ejercían algunos roles “clericales”: predicaban, las monjas oían confesiones entre sí, impartían bendiciones y algunas veces se administraban la comunión entre ellas en rituales conocidos como «misas sin sacerdotes». Pero dichas prácticas fueron cada vez más cuestionadas hasta ser suprimidas. Bernardo de Parma, en su comentario (ca. 1245), argumentaba que, sin importar lo que se hubiera podido dar en la práctica anterior, las mujeres no podían enseñar o predicar, tocar los vasos sagrados, absolver monjas o juzgar y que, «*el oficio del hombre le está prohibido a la mujer*». Citado por CARDMAN, Francine. “*The Medieval question of Women and Orders*”, en *The Thomist* nº 42, 1978, p. 596, en *Ibid.*, p. 133.

¹⁵⁵ **Jean Gerson**: Llamado Doctor christianissimus estudió en el colegio de Navarra en París y se doctoró en teología en 1393. Como teólogo, intentó elaborar una teología mística que se oponía a la teología escolástica. Personaje de transición entre la Edad Media y el Renacimiento. Su firmeza se manifestó también en relación con la Iglesia: aun cuando era intransigente con las doctrinas consideradas heréticas, como hizo en el Concilio de Pisa y en el de Constanza, en el cual contribuyó a la condena a muerte de Jan Hus y de Jerónimo de Praga, sostuvo con fuerza los derechos a la autonomía de la iglesia galicana, combatió toda relajación de las costumbres eclesiásticas, reivindicó la superioridad del poder del concilio de los obispos respecto al del Papa y se empeñó en poner fin al Cisma de Occidente. compuso las *Consolaciones de la Teología*, obra en cuatro libros. Se le atribuye también la obra *La Imitación de Cristo*. Su teología es al mismo tiempo negativa y mística: sigue a san Agustín y al Pseudo Dionisio, Bernardo de Claraval y Ricardo de San Víctor; esta teología es un estudio sistemático de las experiencias contemplativas que él llama *Scientia experimentalis*.

clérigos hombres -que habitualmente son sus confesores y amanuenses-, que así garantizaban la ortodoxia.

Aunque en los siglos XIV y XV, las mujeres santas eran probablemente seglares casadas que vivían en el mundo y tenían posibilidades de movilidad geográfica haciendo peregrinaciones, también estaban más sujetas al escrutinio masculino y más pasibles de ser acusadas de herejía y brujería. En tiempos de Catalina de Siena (m. 1380), Brígida de Suecia (m. 1373) y Juana de Arco (m. 1431), la influencia –aun la supervivencia- de las mujeres piadosas dependía casi enteramente del éxito que sus partidarios masculinos tenían en la política eclesiástica y secular.

En el siglo XIV, la sospecha sobre las mujeres profetas reflejaba la sospecha general sobre los movimientos religiosos populares y sobre el misticismo. Fue también un período de profunda hostilidad contra los visionarios y místicos varones. Pero la ambivalencia de las autoridades y teólogos de la Iglesia sobre las mujeres místicas era también reflejo de una virulenta misoginia, que se demostraba en las acusaciones de brujería y en una caza teológica de brujas en el siglo XV. En 1500, de hecho, el modelo femenino de santidad expresada en la veneración popular y en las canonizaciones oficiales era, de muchas maneras, la imagen en el espejo de la idea que la sociedad tenía de las brujas. [...] La similitud entre bruja y santa –por lo menos a los ojos de los teólogos, canonistas, inquisidores y hagiógrafos (quienes eran, en el siglo XV, casi la única fuente para conocer sus vidas)- sugiere lo amenazadoras que ambas resultaban para la autoridad clerical. Un buen número de santas fue sospechoso de brujería o posesión demoníaca; por ejemplo, Catalina de Siena, Lidwina de Schiedam (m. 1433) y Columba de Rieti (m. 1501). El rol religioso de la mujer como vaso inspirado era totalmente diferente del rol religiosos masculino como sacerdote, predicador y líder, en virtud del ministerio clerical. Y porque era tan diferente se destacaba, y era a la vez animado y temido¹⁵⁶.

No obstante a todo esto, entre los siglos XII y XIII se produjo una de esas raras ventanas de la historia que permitió que germinara en plenitud la relegada dimensión femenina donde la mujer se convirtió, de mil maneras y sin violentar su esencia, en una pieza fundamental para que el mosaico social del mundo medieval de los siglos XII y XIII reflejara la armónica variedad de todos sus componentes: la enorme riqueza del espíritu humano. Sin embargo este decisivo *intermezzo* luminoso pronto caería en la esfera de lo sospechoso y generaría recelo y resistencia de parte del aparato eclesiástico oficial que terminaría por eclipsar y sofocar este estallido de fervorosa devoción que, con todo, dejó una decisiva huella en la espiritualidad medieval.

¹⁵⁶ Op. Cit. WALKER BYNUM, Caroline., p. 134.

Estudiar lo que las mujeres escriben acerca de sus visiones y experiencias místicas, y sobre la vida de sus hermanas y compañeras resulta decisivo a la hora de entender la experiencia de estas mujeres de primera mano. Esta colección de escritos compuesto por obras, cartas, colección de visiones, libros de monjas o biografías colectivas, hagiografías, poesía religiosa, autobiografías y tratados de consejos espirituales, que tanto proliferaron durante todo el siglo XIII cuando comenzaron a aparecer los escritos en lengua romance o vernácula, lo que permitió un nuevo acceso a la actividad literaria y a la difusión de éstas. Todo esto a pesar de la exclusión y prohibición que pesaba sobre las mujeres en cuanto a la enseñanza teológica que se dictaba en las universidades¹⁵⁷. En este mismo sentido es importante destacar que las mujeres tenían la imagen de sí mismas que era o femenina («madre» de hijos espirituales, «novia» de Cristo) o andrógina («creatura» de un Dios que era padre y madre, «juez» y «enfermera» para las almas a su cuidado)¹⁵⁸. Estos roles asumidos según su natural predisposición serían gravitantes al ser analizados a la luz de modelos literarios que exploran la dimensión de la devoción mariana que indudablemente modeló indeleblemente la espiritualidad de esta fabulosa coyuntura histórica.

El s. XIII, por tanto, ofrece aún otros modelos literarios en que cobró expresión esta piedad mariana y que vale la pena detenerse unas líneas en ellos. Uno es un género literario de devoción popular, denominados *miracula*, y el otro género de corte escolástico, denominado *mariale*. En el primer caso es un género literario que ayudó mucho a propagar la devoción mariana en la piedad popular del s. XIII, conocidos como los *miracula*, que consistían en breves relatos de hechos maravillosos -ya sean apariciones, conversiones, gracias de toda índole-, atribuidos a la intervención de María que ayudaron decisivamente a fomentar un enorme cariño, cercanía y confianza en ella. Si bien su origen es muy anterior, pues el primero en consignar por escritos tales relatos es Gregorio de Tours († 594), quien en su obra *De gloria martyrum* o *Libro de los milagros* nos narra

¹⁵⁷ Algunas mujeres llegaron a estudiar en la Universidad. Habitualmente eran damas nobles que podían pagar los materiales de estudio. Se sabe que, incluso, algunas llegaron a impartir clases, al menos en derecho a pesar de la prohibición del Decreto de la Universidad de Bologna, 1377: "Ya que la mujer es la razón primera del pecado, el arma del demonio, la causa de la expulsión del hombre del paraíso y de la destrucción de la antigua ley, y ya que en consecuencia hay que evitar todo comercio con ella, defendemos y prohibimos expresamente que cualquiera se permita introducir una mujer, cualquiera que ella sea, aunque sea la más honesta en esta universidad". A pesar del Decreto de la Universidad de Bologna que citamos recién, en Italia unas pocas mujeres aristocráticas pudieron ingresar a la universidad a partir de fines de la Edad Media, llegando a obtener el título de doctoras e incluso a ejercer la docencia universitaria, generalmente en la carrera de derecho, lo que se explica porque esa universidad, creada en el Siglo XII, estaba especializada en la enseñanza del derecho. Por esa época, estudiaron y se recibieron en la Universidad de Bologna de doctoras en derecho Bettina Gozzadini y Novella d'Andrea.

¹⁵⁸ Cfr. *Ibid.*, pp. 140-141.

ocho acontecimientos milagrosos que se consideran el prototipo literario en toda la producción miraculística posterior¹⁵⁹.

Influyó mucho en el fomento de la devoción a María, madre de misericordia, un relato difundido en tiempos de Odón, abad de Cluny (siglo X). Un ladrón joven, que se había convertido e ingresado en el monasterio, ve que una mujer maravillosa se acerca a su lecho y le habla con confianza: « ¿Me conoces? [...]. Soy la Madre de la misericordia». Al cabo de tres días, el joven muere a la hora que la Virgen había predicho¹⁶⁰.

Los relatos recogidos en los miracula son de procedencia tanto monástica como extramonástica: desde el siglo VI al siglo XV se cuentan 1.783 relatos¹⁶¹. Se multiplican en el siglo XIII, al calor del fenómeno de la «marialización» de las leyendas tradicionales.

«Durante el siglo XIII se desata un verdadero entusiasmo por honrar la Virgen y se le atribuyen un gran número de milagros que en las antiguas historias se referían a Dios o a algún santo»¹⁶².

En la misma época se observa la necesidad de escribir en prosa los miracula, que de este modo acceden a los sermonarios, o también se los expresa en poesía, como hacen Gautier de Coinci (1177-1236), Gonzalo de Berceo (1190-1264) y Alfonso X el Sabio (1221-1284), que narran respectivamente 47, 25 y 375 milagros. Los relatos de milagros llegan a hacerse célebres e influyen profundamente en los cristianos de aquella época¹⁶³.

Innegablemente esta serie de relatos comporta un dulce encanto ingenuo y penetrante, que con ternura y sencillez de corazón conmueven al tiempo que invitan a sonreír, pero que a su vez transmiten historias y acontecimientos que suscitan la rebelión contra la piedad más razonada. Pero su importancia radica en que son un espejo y retrato de un periodo que ostenta una fe sólida y firme, en el que el milagro es algo cotidiano que florece por doquier, y donde la figura de la Santísima Virgen se manifiesta inagotablemente como generosa bienhechora y compasiva de sus fieles más devotos. Con su presencia maternal y como diligentísima abogada de sus hijos ante el Altísimo, los

¹⁵⁹ Cfr. Op. Cit., DE FIORES, Stefano, p. 254.

¹⁶⁰ DE SALERNO, Juan. *Vita sancti Odonis*, 9-10; TMPM (AA. VV. (ed.) *Testi mariani del primo millennio*, 4 vols. Roma. 1988-1991., cap. 3, p. 842. (N. del A.)

¹⁶¹ Cfr. PONCELET, A. *Index miraculorum Beatae mariae Virginis quae saeculis VI-XV latine conscripta sunt*. En *Analecta Bollandiana* 21 (1902) pp. 241-360. (N. del A.)

¹⁶² BÉTÉROUS, P.V. *Les collections de miracles de la Vierge en Gallo et Ibéro-roman au XIIIe siècle. Étude comparée. Thèmes et structures*. Dayton (Ohio, EE.UU) 1983-1984, p. 69. Esta tesis constituye un extenso (733 páginas) y original tratado sobre los *miracula*. (N. del A.)

¹⁶³ Op. Cit., DE FIORES, Stefano, pp. 256-257.

milagros ayudan a intensificar el amor con María en las mentes y corazones de sus fieles, aun entre los más apáticos y reacios.

*El milagro mariano brota de un fondo religioso en el que el hombre se siente frágil e inerte en medio de un mundo cruel en el que reina la violencia, y donde el diablo merodea sin descanso buscando almas en que hacer presa. El recurso a María y la experiencia de su ayuda tranquilizan al pecador y afianzan en él la esperanza y, por tanto, el optimismo acerca de su propio futuro. Desarraigado de este contexto sociorreligioso, el milagro no se comprende*¹⁶⁴.

En definitiva, los milagros de Nuestra Señora se revelan como una moda literaria en un contexto de humanización de la fe pues progresivamente se va tributando más culto, honra y alabanza al Hijo, Jesucristo encarnado que a Dios Padre, con lo cual el pueblo va sintiendo un interés creciente por la mujer que hizo posible la encarnación del Verbo. La acentuación depositada en la importancia de Cristo tiene como corolario una intensificación del culto mariano. Habría que añadir que la experiencia personal de la acción benéfica de María en la vida de la masa de fieles explica el hecho del surgimiento y proliferación de las leyendas y de los milagros marianos en la Edad Media¹⁶⁵.

En el segundo caso, está el *Mariale*, instrumento literario en que se expresa la relación con María en la cultura medieval, a partir del s. XI. Bajo este término se reúnen formas literarias diferentes en cuanto a género y contenido, que van desde la antología de milagros y las composiciones poéticas, hasta los sermones, los formularios litúrgicos e incluso los tratados escolásticos, géneros heterogéneos, pero con la particularidad común de alabar a santa María.

En cuanto al *Mariale* del s. XIII, de corte escolástico e íntegramente dedicado a María, tenemos los atribuidos a san Alberto Magno (1193-1280). Uno de ellos se encuentra reivindicado por Ricardo de san Lorenzo († d. 1245-1260) y se *titula Mariale, sive de laudibus beatae Mariae Virginis libri 12*. El otro ha sido profundamente citado en las mejores obras marianas de los siglos XIII al XX, y en los principales documentos pontificios y conciliares sobre la Santísima Virgen¹⁶⁶. Este lleva por título *Mariale sive quaestiones super Evangelium Missus est Angelus Gabriel*. En este, el autor aborda mediante el método escolástico (*Videtur quod non, sed contra, respondeo, solutio*

¹⁶⁴ *Ibíd.*, pp. 257-258.

¹⁶⁵ Cfr. *Ibíd.*, p. 260.

¹⁶⁶ Cfr. ALVAREZ MAESTRO, Jesús, O.A.R y MARTÍNEZ PUCHE, José A., O.P (ed.). en MAGNO, San Alberto. *Marial*. (Col. Biblioteca Mariana, (vol. 3) Madrid: Edibesa, 2003, p. 213.

objectorum)¹⁶⁷ unas 230 cuestiones, mientras comenta el evangelio de la Anunciación (hasta llegar al versículo «*non erit impossibile apud Deum omne verbum*»¹⁶⁸).

El esquema del *Mariale* es característicamente escolástico, y, al hilo de las palabras de la Anunciación, van apareciendo las prerrogativas de María. Maternidad divina, virginidad, plenitud de gracia, mediación mariana, realeza de María, ascensión a los cielos... y como el mismo Alberto Magno nos refiere en su *proemio*: “*El trabajo que comenzamos narra el comienzo de la Encarnación del Señor y de nuestra Redención, y todo él va encaminado a honra, gloria y alabanza de la gloriosísima y sola digna de ser venerada sobre toda criatura, la Virgen Madre de Dios*”¹⁶⁹. Un posible esquema de esto lo podemos apreciar en la *cuestión CXXIII* que trata sobre si la Santísima Virgen fue prefigurada de diversas maneras:

Las gracias referentes a la generación son cinco: la prefiguración, la profecía, la anunciación, la milagrosa concepción y la santificación en el seno.

Que la Santísima Virgen fue prefigurada de muchas maneras lo probaremos con las siguientes razones:

1. *Moisés halló que había florecido la vara de Aarón (Nm 17,8). Glosa*¹⁷⁰: «*María que, sin contacto de varón, engendró al Verbo*». Luego la Glosa afirma que aquella vara fue figura de la gloriosa Virgen.
2. *Moisés veía que la zarza ardía y no se consumía (Ex 3, 2). Que esta zarza fue figura de la Virgen lo prueba la Iglesia, no poniéndolo en discusión, sino determinándolo en su cántico: «En la zarza que vio Moisés sin quemarse hemos reconocido siempre tu virginidad digna de toda loa».*
3. *El nombre de ella era Isabel (Lc 1, 5). Glosa: «Isabel, hartura de mi Dios, figura también a María, que estuvo llena de Dios».*
4. *Si la anunciación y concepción de Isaac son figuras de la concepción y anunciación de Cristo, Sara a su vez será figura de María.*

¹⁶⁷ Para quienes no estén acostumbrados a manejar las obras escolásticas con su peculiar esquema, resulta excesivamente complejo dar con lo que realmente es el pensamiento del autor, entre las objeciones, las respuestas y el cuerpo de doctrina en el que se expone la opinión del autor. El método dialéctico de los escolásticos, basado en la lógica aristotélica, origina nuevos géneros literarios. Las *sententiae*, la *quaestio*, la *disputatio* y las *summae*. El procedimiento escolástico ha de ajustarse a unos férreos y anquilosados trámites, fijados estereotipadamente: *utrum* (planteamiento de la cuestión), *videtur quod* (respuesta contraria motivada), *sed contra* (recurso a datos de autoridad), *respondeo* (solución racional), *ad primum* (respuesta a las objeciones)...

¹⁶⁸ “*No hay cosa alguna imposible para Dios*” Cfr. Op. Cit., DE FIORES, Stefano, p. 244.

¹⁶⁹ MAGNO, San Alberto. *Marial*. (Col. Biblioteca Mariana, (vol. 3) Madrid: Edibesa, 2003, p. 215.

¹⁷⁰ Es preciso aclarar lo que significa «*la Glosa*», a la que tanto alude San Alberto. Recordemos que el texto oficial y básico en las escuelas de teología era la Sagrada Escritura. Pues bien, en los márgenes de los manuscritos se añadían comentarios, generalmente de los Padres de la iglesia, al texto sagrado. Con el tiempo hubo varias Glosas. San Alberto se refiere a una en concreto, cuyo autor no es conocido.

*Lo dicho demuestra que la Virgen María fue prefigurada. Nos toca demostrar ahora cómo fue prefigurada en concreto con diversas figuras*¹⁷¹.

Esta cuestión nos pareció interesante pues se puede desprender que la virginidad de María se inscribe dentro de la larga tradición del actuar de Dios en la historia, en que permite que surja la vida desde la imposibilidad, no por obra humana, sino por la gracia divina. Tal es el caso del hijo de Sarah la estéril, o del hijo de Isabel, «a la que llaman la estéril», y de María la Virgen. Es decir la vida llega, no por la mera acción del hombre o sus méritos, sino por la gracia y gratuidad de Dios. Para Joseph Ratzinger la divinidad de Cristo no es un hecho biológico, sino ontológico, es decir, que afecta a lo esencial, por lo que la virginidad permanente de María no debe interpretarse tampoco como un hecho biológico o incluso himenológico, sino que ontológico¹⁷².

En el *Mariale*, a pesar de que el autor se demora en ciertas sutilezas que hoy aparecerían como absolutamente inoficiosas y estériles para nuestra época, la idea fundamental del *corpus Albertino*¹⁷³ es el principio de *omnicontinencia*, según el cual en María se hallarían en plenitud todos los dones concedidos a las demás criaturas. En efecto, María “no es una de tantas criaturas, sino una criatura que está sobre todas ellas”¹⁷⁴. Uno de los mayores mariólogos del s. XX, monseñor Bittremieux, de la Universidad de Lovaina, no duda en afirmar: “Los méritos de San Alberto como teólogo de la maternidad divina y de la mediación de la Bienaventurada Virgen son incalculables. Nunca acertaremos a ponderarlos como se merecen”¹⁷⁵.

El apogeo que alcanzará la cultura medieval del s. XIII constituye una cesura histórica en la historia del Occidente Europeo como también en la historia de la Iglesia. El

¹⁷¹ Op. Cit. MAGNO, San Alberto. *Marial*. Cuestión CXXIII, *Si la Santísima Virgen fue prefigurada de diversas maneras*, p. 263.

¹⁷² Cfr. POSENER, Alan. *María*. María: Edaf, 2004, p. 32.

¹⁷³ Entre las obras de san Alberto que conforman este *corpus*, están las siguientes: en 1240, dedica parte de su *Summa de Incarnatione* a la Anunciación de Nuestra Señora. En 1245, por el mismo tiempo que escribió el *Mariale*, redactó *De natura boni*, donde habla detenidamente sobre la virginidad de María y la mediación de la Virgen. Entre 1245 y 1249, en su gran obra *Comentario a los Cuatro Libros de las Sentencias*, es muy frecuente la referencia directa y detenida a María y a sus prerrogativas y misión en la historia de la salvación. De 1262 a 1277 escribió el *Compendium super Ave Maria*, basado fundamentalmente en la Sagrada Escritura. Entre 1270 a 1277 fray Alberto dedica gran parte de su tiempo a sus *Comentarios a los Evangelios* (también conocidos como *postillas: post-illa*), en los que se extiende ampliamente en aquellos pasajes, especialmente de Lucas, que se refieren a María. También habla de la Virgen en sus obras, como la *Summa Theologiae*, y entre sus *Sermones* abundan los dedicados a la Señora. Cfr. *Ibid.*, pp. 212-213.

¹⁷⁴ MAGNO, San Alberto (*inter opera*), *Mariale sive CCXXX questiones super Evangelium Misus est*, en *Opera omnia*, t. 37, q. 80. París: 1898. Citado por Op. Cit., DE FIORES, Stefano, p. 244.

¹⁷⁵ BITTREMIEUX, G., mons. “S. Albertus Magnus, Ecclesiae Doctor, praestantissimus mariologus”, en *Ephemerides Theologicae Lovaniensis*, 1933, p. 230. En ALVAREZ MAESTRO, Jesús, O.A.R y MARTÍNEZ PUCHE, José A., O.P (ed.). p. 212.

distanciamiento con la dinámica feudal, el deseo de libertad, el optimismo en la visión del hombre –o al menos la atenuación de su pesimismo–, evolucionan en sentido positivo. La constitución en los nacientes burgos de los municipios libres va a permitir que florezcan las artes y los oficios, el asociacionismo corporativo y las cofradías. Las nuevas órdenes mendicantes –franciscanos y dominicos–, inspiradas en el ideal de pobreza van a establecerse en conventos dentro de las ciudades y no en monasterios apartados, a fin de poder evangelizar a la incipiente sociedad urbana. La antropología medieval está impregnada de cristianismo y de optimismo: *“La imagen optimista del hombre, que es reflejo de la imagen divina y que es capaz de continuar en la tierra la creación y de salvarse, tiende a imponerse a partir de los siglos XII y XIII”*¹⁷⁶. En la cumbre de los saberes reina la teología, que alcanza su apogeo en el s. XIII con maestros de diversas tendencias, entre los que descuella el modelo escolástico racional de santo Tomás de Aquino († 1274).

*El hombre medieval se siente homo viator, concibe la vida como peregrinación hacia la eternidad, lo que se expresa en la peregrinación terrena hacia las grandes metas religiosas: Jerusalén, Roma, Santiago de Compostela... No obstante, dada la dureza de la existencia, las faenas domésticas cotidianas lo absorben casi por completo, y la mujer «es un vientre, víctima de una gran fecundidad, que antes de llegar a los cuarenta años de edad, es obligada a vivir la mitad de su existencia con un embarazo tras otro»*¹⁷⁷. *El varón cumple los papeles sociales de caballero, mercader, campesino, artista, intelectual... En lo que concierne a la mujer, a pesar de que el movimiento del amor cortés ensalzó su dignidad, la convicción de su inferioridad, asentada ya por el Decreto de Graciano: «Pertenece al orden natural de la humanidad el que las mujeres estén al servicio de los varones...»*¹⁷⁸ *se refuerza mediante la doctrina aristotélica de la procreación, que condena a la madre a la pasividad. Y, así, Tomás de Aquino concluirá que al padre hay que amarlo más que a la madre, porque él es el principio activo de la generación (principium per modum agentis), mientras que a la madre es, más bien, el principio pasivo y potencial (principium per modum patientis et materiae)*¹⁷⁹.

¹⁷⁶ LE GOFF, Jacques. *El hombre medieval*. Madrid: Alianza, 1993, p. 5

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹⁷⁸ No nos cansaremos de insistir de la visión que prima desde la iglesia oficial y jerárquica de la mujer: En el momento en el que la Iglesia se expande por el Imperio Romano, en la casa, a través del *Pater Familias*, y en el mundo de la política gobierna el varón, que encarna la glorificación del padre; un padre que tiene el poder absoluto sobre la esposa, los hijos y los esclavos. El Decreto de Graciano de 1140 puso por escrito cómo funcionaba: *«Las mujeres deberán de quedar sujetas a sus varones. El orden natural para la humanidad es que las mujeres sirvan a los varones y los niños a sus padres, pues es justo que lo inferior sirva a lo superior, es justo que aquél que fue inducido por la mujer al pecado la tenga ahora bajo su dirección para que no vuelva a caer de nuevo por causa de la ligereza femenina»*.

¹⁷⁹ *STh* II/II, q. 26, ad. 10. Op. Cit. DE FIORES, Stefano, p. 262.

El acontecimiento que precipita esta nueva teología es la incorporación de la filosofía aristotélica por parte de Guillaume de Auxerre (†1231)¹⁸⁰. En este momento se pasa desde una teología basada en la concepción sapiencial de la fe a la *scientia fidei*, es decir, a ser un saber cierto, principalmente especulativo, que deduce nuevos conocimientos de los principios que la fe le ofrece. *“El espíritu escolástico, aun admitiendo que antes de entregarse a especulaciones hay que prestar oído a los misterios de la fe, desdibujará la perspectiva histórico-salvífica, que tiende a desaparecer en favor de las conceptualidad, como sucederá con la escolástica decadente. El intelecto se considera generalmente como la cualidad más elevada, y la ciencia como la actividad perfecta, cuyo ejercicio procura la felicidad del hombre”*¹⁸¹. Así pues la aceptación del peripatetismo o pensamiento aristotélico por parte de los teólogos medievales del s. XIII fue una verdadera revolución en la historia del pensamiento occidental:

A partir del siglo XIII, será tal la solidaridad entre el aristotelismo y el cristianismo que la filosofía peripatética participará, por así decirlo, de la estabilidad e inmutabilidad del dogma. Un mismo juego de conceptos permite expresar en una síntesis única cuanto la revelación nos impone el deber de creer y cuanto la razón nos permite comprender. Por ello, toda filosofía que se desarrolla fuera del peripatetismo da la impresión de poner en peligro esa síntesis, y por eso la vemos sobrevivir después de seis siglos de tentativas hechas para sustituirla. La solidez de esta síntesis sería incomprensible si se olvidaran las condiciones a que tuvo que someterse por asegurar su duración. Era preciso, primero, que la fe cristiana no sufriese ataque alguno. Es lo que ocurrió. Cuando se despoja a una teología escolástica cualquiera de su revestimiento filosófico, se encuentra la teología del Concilio de Nicea y el Credo cristiano. No entraron, pues, en esta síntesis sino después de sufrir profundas transformaciones [...]. De hecho, el siglo XIII es la época en que el pensamiento cristiano ha tomado, por fin, conciencia de sus implicaciones filosóficas más profundas, y ha conseguido, por vez primera, formularlas claramente.

La realización de esta obra capital se debe principalmente a la colaboración de dos extraordinarios genios, ambos de la Orden de Santo Domingo: Alberto Magno y Santo Tomás de Aquino. [...] Porque lo cierto es que la obra de Alberto Magno preparó la de Santo Tomás. Muchos materiales que Alberto había descubierto y

¹⁸⁰ **Guillermo de Auxerre:** Teólogo del siglo XIII y profesor de la Universidad de París. Su nombre aparece en muchos documentos pontificios sobre la Universidad de París de la primera década del s. XIII, por los que sabemos que era magister en la universidad, archidiacono de Beauvais y que fue uno de los tres teólogos nombrados en 1231 por Gregorio IX para preparar una colección corregida de las obras sobre física y metafísica de Aristóteles, que había sido prohibido por un concilio de 1210, por los errores que se contenían ambas tanto en la traducción inexacta como en los comentarios árabes que las acompañaban. Guillermo es el autor de una obra titulada *"Summa Aurea"*, La importancia de esta obra crece por el hecho de ser una de las primeras compuestas después de la introducción de los tratados de física y metafísica de Aristóteles. La obra se publicó en París en 1500.

¹⁸¹ *Ibíd.*, p. 263.

*reunido se encuentran ajustados entre sí y encajados en la síntesis admirable que Tomás supo elaborar con ellos. Sin la formidable y fecunda labor de su maestro, el brillante ordenador de ideas que fue el discípulo habría tenido que consagrar a su vez la mayor parte de sus esfuerzos a buscarlas*¹⁸².

La cuestión de María en la teología escolástica de Tomás de Aquino viene dado por los comentarios que hace del texto de Pedro Lombardo (†1160) *libri quattuor sententiarum*, que será adoptado como manual escolástico de teología en la Universidad de París. En el libro III Lombardo dedica a María diez *questioni* relativas a su santificación, a la generación del Hijo, la anunciación, el ser madre de Dios, al culto proferido, etc. En tanto el libro IV les añade dos cuestiones más relativas al matrimonio con José. “Los comentarios a que los maestros de teología, comprendido santo Tomás, someten el texto de Pedro Lombardo dilatan el espacio teológico dedicado a María. El número de dichos comentarios llega a ser tal, que el texto original, arrinconado en un recuadro de la página, queda como engullido por aquellos”¹⁸³.

Esto sucede también en las glosas y comentarios que se hacen a las once *questioni* relativas a María que hace santo Tomás en su *Summa Theologiae* (de la XXVII a la XXXCII) en la *tercia pars*, donde trata de la encarnación del Verbo, justamente en lo que respecto acerca de su entrada en el mundo. La exposición se halla de modo más ampliada con respecto a las *Sentencias* de Lombardo, porque las cuestiones se dividen en 22 *artículos* que son derechamente marianos¹⁸⁴.

*Además de la síntesis de la doctrina mariana de Santo Tomás*¹⁸⁵, *la lectura directa de la Suma hace que se perciba el equilibrio metodológico y teológico del Doctor Angélico. En efecto, desde el art. 1 de la q. 27 (acerca de la santificación de María antes del nacimiento), procede a una confrontación directa con la Biblia, de la que constata que sobre la cuestión «nada ha sido transmitido por la Escritura canónica». Pasa luego a una deducción a través de la razón, regresa de nuevo a la Escritura y, por fin, concluye definitivamente con lo de «se cree racionalmente». Aunque no escatima elogios a la Madre de Dios –porque Tomás le reconoce «cierta dignidad infinita»*¹⁸⁶, *no vacila en limitar tal dignidad cuando esta puede redundar en menoscabo del honor debido a Cristo*¹⁸⁷. Por lo demás, el dominico

¹⁸² GILSON, Étienne. *La filosofía en la Edad Media: desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV*. Madrid: Gredos, 2007, pp. 485-486.

¹⁸³ *Op. Cit.* DE FIORES, Stefano, p. 264

¹⁸⁴ Cfr. *Ibid.*, p. 264.

¹⁸⁵ *STh* XXV: *la vida de Cristo* (III, qq. 27-45)

¹⁸⁶ *STh*. I, q. 25, a.6, ad 4.

¹⁸⁷ *STh*. III, q. 27, a. 3.

rechaza el principio medieval de la omnicontinencia, afirmando que no es preciso situar en María «toda ocasión de perfección»¹⁸⁸, sino que es preciso situar concederle el uso de los carismas únicamente «en cuanto convenga a su condición»¹⁸⁹.

En este punto por ejemplo nos ilustra que el principio de la *omnicontinencia*, defendida por su maestro Alberto Magno no es refrendado por el Aquinate, distanciándose en dicha cuestión de éste. Por otra parte vemos como conviven dos estilos de escritura tan distantes el uno del otro en una misma época como podrían ser el género literario de los *Miracula* –vistos anteriormente–, rebosantes de una imaginación vaporosa que tornaba a veces ligera la lengua y el modelo escolástico racional del sistema aristotélico-tomista que con una lógica implacable busca conciliar la fe con la razón. Así era la riqueza y multiplicidad del s. XIII.

De cualquier modo, la doctrina tomista de María es tributaria de lo afirmado en los concilios ecuménicos y de la doctrina de los Padres de la Iglesia, en especial las distinciones y precisiones hechas por san Jerónimo, san Cirilo, san Juan Crisóstomo, san Juan Damasceno, san Ambrosio, san Agustín... no obstante no las toma y acepta a ciegas así nada más y en ciertos pasaje de la doctrina de los Padres no duda en decir que «*en esas palabras Crisóstomo exageró*»¹⁹⁰. Por otro lado el *zeitgeist* o «*espíritu del tiempo*» del s. XIII se deja sentir principalmente en la explicación que hace santo Tomás de la concepción virginal «*por las purísimas sangres de la Virgen*», y en la primacía que se otorga al sexo masculino en menoscabo del femenino¹⁹¹. Dado eso, Cristo «*asume la naturaleza humana según el sexo masculino; pero, para que no se despreciara al sexo femenino, fue conveniente que él se encarnase de una mujer*». De este modo, toda la naturaleza humana quedaba así ennoblecida¹⁹².

En todo caso debemos considerar que la doctrina mariana de la *Summa* está lejos de ser completa, pues no desarrolla los datos bíblicos relativos a la virgen María, ni la cuestión de los modos en que ésta se relaciona con el mundo. La Virgen permanece inserta y circunscrita exclusivamente al misterio de la Encarnación, por lo tanto la

¹⁸⁸ *STh.* III, q. 27, a. 3, ad 2.

¹⁸⁹ *STh.* III, q. 27, a. 6 ad 3. *Op. Cit.*, DE FIORES, Stefano, pp. 264-265.

¹⁹⁰ Pues san Juan Crisóstomo atribuía jactancia a la virgen María durante la vida pública de Jesús. *STh.* III, q. 27, a. 5, ad 3. En *Ibid.*, p. 265.

¹⁹¹ *STh.* III, q. 31, a. 4 y 5.

¹⁹² *STh.* III, q. 31, a. 4, ad 1.

perspectiva desde el cual se analiza el misterio mariano y el perfil de María es desde la entrada de Cristo en el mundo. En todo caso, *“la imagen de María que brota de las reflexiones de santo Tomás es en esencia la imagen bíblico-ecclesial, con algunos acentos particulares: santa María es la Madre de Dios, siempre virgen, llena de gracia desde el seno materno, pero no está inmune del pecado original; por su asunción al cielo con el cuerpo, debe ser venerada con culto de hiperdulía”*¹⁹³. La teología del modelo escolástico racional de santo Tomás, y a diferencia de la teología monástica analizada anteriormente, no habla en términos de la *maternidad virginal de María*, sin embargo afirmará el Aquinate que *“se deseaba el consentimiento de la Virgen en representación de toda la naturaleza humana”*¹⁹⁴.

Abordamos todo este actual epígrafe profundizando acerca de lo que significó el surgimiento y la renovación del culto mariano y el lugar que la mujer fue ocupando progresivamente desde los primeros tiempos de la Iglesia en el Occidente medieval europeo en la sociedad hasta el s. XIII, principalmente desde la perspectiva de la espiritualidad de la mujer medieval y sus ecos en el amor cortés y en el ideal caballeresco; como también la dimensión mariana desde el punto de vista elaborado por la teología, en especial desde una historia cultural de la mariología medieval. Todo esto nos permitirá comprender la riqueza que supuso en la Iglesia medieval la importante presencia del elemento femenino que se comenzó a despertar en el s. XII para alcanzar su culminación en el s. XIII y comenzar un proceso de decadencia en los siglos XIV y XV. No obstante creemos que este estudio es completamente insuficiente si no consideramos el complemento que da estudiar el fenómeno mariano desde los puntos de vistas litúrgico, metafísico y estético. Es en estas dimensiones recién cuando podremos apreciar con profundidad y altura la real dimensión e implicancia que tuvo María en el arte sagrado de los siglos XII y XIII.

¹⁹³ *Ibid.* Op. Cit. DE FIORES, Stefano, p. 266.

¹⁹⁴ *STh.* III, q. 30, a. 1, ad 4.

III. 1 .2 CHARTRES: ACRÓPOLIS DE MARÍA Y EL MISTERIO DE LAS VÍRGENES NEGRAS

En el epígrafe anterior - La renovación del culto mariano y el lugar de la mujer-, indagamos con cierto detenimiento los variopintos sucesos que ocurrieron principalmente entre los siglos XII y XIII en referencia al redescubrimiento de la dimensión femenina y su expresión en la espiritualidad, la teología y formas más o menos profanas como el amor cortés y el ideal caballeresco. Pero debemos apresurarnos a declarar que esto no agota para nada la profundidad del misterio mariano y sus alcances. Sólo se abrieron las compuertas hacia una mayor comprensión de dicho misterio. En el presente capítulo queremos indagar sobre el auge de la devoción mariana en el seno de las comunidades del Medioevo, como expresión viva de la fe de su feligresía, que tiene su epítome en los extraordinarios sucesos acaecidos en la Catedral de Chartres, verdadero compendio de la insondable profundidad del misterio mariano que aquí alcanza su más alta eminencia.

Habíamos advertido que la teología y su expresión más acabada, el dogma, son completamente insuficientes si no se los elabora desde su dimensión más profunda que es el símbolo, expresión sensible de una dimensión estética y litúrgica que permite encarnar los más altos principios metafísicos y trascender las limitaciones temporales de los hechos históricos considerados únicos. Al analizar el fenómeno desde esta vertiente – dicho sea de paso, la más legítima y holística de todas-, podremos entender las repercusiones que tuvo en que el espacio gótico alcanzara su plenitud. Pues fue precisamente el reconocimiento de este elemento mariano el que permitió que el arte gótico llegara a ser lo que tenía que ser.

Si bien es cierto, nuestra presente investigación ha indagado acerca de los diversos elementos del arte sagrado que conforman el templo cristiano del alto gótico, no es menos cierto que lo hemos referido en modo general a todas las catedrales de ese período. Quisiéramos aquí hacer una breve referencia a aquella catedral que configura la primera de las grandes catedrales de este tiempo tan fecundo y prodigioso, que es el inicio del alto gótico y el impulso primordial y vital que permitió esa tremenda expresión de fe y de voluntad constructiva que fue el final del siglo XII y todo el siglo XIII, y que nunca

más conoció la humanidad. No se trata de un estudio acabado, sino de revisar algunos de sus elementos singulares y originales que después fueron imitados por el resto de las catedrales francesas. En la primera parte, correspondiente a la fundamentación de la investigación, argumentábamos por qué escogíamos este magnífico templo. Sin duda la amalgama de muchos factores la hacen tan especial dentro del concierto de las catedrales europeas.

Actualmente la pequeña ciudad de cuarenta mil habitantes se emplaza en la inmensa llanura de Beauce, atravesada por el río Eure, con el cual mantiene un bello y pintoresco diálogo, rodeando una pequeña colina donde se yergue la imponente catedral, que el escultor *Rodin* bautizó como "*la Acrópolis de Francia*"¹⁹⁵. Situada a una hora al suroeste de París, lo primero que impresiona es su famoso perfil, donde las agujas se recortan sobre el paisaje de bellos campos de trigo. En este punto, apenas se divisan las agujas de las torres, los peregrinos, en signo de profunda veneración, se arrodillan y rezan piadosamente a Nuestra Señora, aún hasta hoy en día. Se convirtió en uno de los puntos de partida del camino francés al santuario de Santiago de Compostela. Conforme se va uno acercando va descubriéndose el perfil de las agujas de la Catedral, seguido del perfil urbano, manifestándose el sentir y la orientación de una sociedad que no se entiende si no es desde su dimensión profundamente religiosa, sello de la época y fuente de su grandeza [FIG. 230].

El bello y sinuoso casco viejo de la ciudad medieval se extiende a orillas del río Eure, donde sus casas van configurando su borde, articulado por parques y calles serpenteantes que nos recuerdan el vitalismo secular de una rica ciudad, emplazamiento que era encrucijada de rutas comerciales y del importante centro de peregrinación que acabamos de mencionar. Hacia el s. XII contaba con unos quince mil habitantes cuando París no pasaba de ochenta mil almas, lo que demuestra la pujanza de esta ciudad.

Antes de ser una fundación romana llamada *Autricum*, al parecer, existió un importante centro religioso druídico justo en la colina sobre la que se emplaza la catedral del pueblo de los carnutos¹⁹⁶. Los celtas, su antigua población, eran adoradores del agua

¹⁹⁵Ver RODIN, Augusto. *Las Catedrales de Francia*. Buenos Aires: El Ateneo. 1946.

¹⁹⁶ Los **carnutes** o **carnutos** (latín: Carnuti) eran un poderoso pueblo galo situado en el corazón de la Galia antes de la conquista romana, que ocupaba un territorio especialmente extenso entre el río Sécuana (Sequana) y el Liger (Liger). Sus tierras posteriormente corresponderían a las diócesis de Chartres, Orleans y Blois, la mayor parte de los modernos departamentos franceses de Eure y Loir, Loiret, Loir y Cher. El territorio de los carnutes era considerado por los observadores romanos como el centro político y religioso de las naciones galas. Los principales asentamientos

y de una diosa madre. Algunas fuentes señalan la existencia de un pozo cavernoso en ese preciso emplazamiento, así como la de un importante menhir, centro del culto religioso, pero que hoy ya se ha perdido. Otros autores niegan que este haya sido un lugar sagrado relevante de las religiones precristianas. De cualquier modo, es en este culto en el cual se inspiraron los primeros evangelizadores para divulgar la fe cristiana en la región de *La Galia*, generando un proceso paulatino y armónico, que buscó fusionarse con las tradiciones más arraigadas de los pueblos originales.

Con anterioridad a la catedral actual, existía una anterior, románica, donde existía una reliquia muy querida por los franceses, que era un trozo de sábana o túnica, con el que supuestamente la Virgen había envuelto al niño Jesús cuando éste nació en Belén. *“Los peregrinos llegados a Chartres veneraban allí, prueba de la gracia divina, la sancta camisa, la túnica de la Santísima Virgen, que Carlomagno había traído de Bizancio a Aquisgrán y que Carlos el Calvo ofreció, en el año 876, a la iglesia de Chartres; se trataba de un simple rectángulo de seda”*¹⁹⁷. Efectivamente el emperador Carlos el Calvo la había regalado a la basílica en el año 876. Esta atraía a multitud de peregrinos desde hacía siglos, haciendo de Chartres uno de los templos más venerados de Occidente [FIG. 231]. Sin embargo la catedral no debía sólo a la reliquia su relación con el culto mariano, pues al parecer existía una tradición mucho más antigua. Otto von Simson nos refiere:

*Se creía que la Providencia Divina había escogido Chartres como primera de las iglesias de la Galia que iba a acceder al conocimiento del misterio de la Encarnación. Se decía incluso que el templo mismo se había construido más de un siglo antes del nacimiento de María, como respuesta a los oráculos de los profetas y sibilas acerca de la Virgo paritura. La sede de Chartres se hizo portavoz de esas creencias, y antes de terminar la Edad Media éstas se habían incorporado incluso al lenguaje autorizado y solemne de la liturgia*¹⁹⁸.

La *sancta camisa* había protegido innumerables veces al pueblo de Chartres, por tanto su población pensaba que esta reliquia tenía un poder apotropaico que los protegía de todos los peligros. Ya en el año 911, cuando el normando Hrolf Ganger, conocido en

fortificados eran Cénabo (Cenabum, erróneamente «Genabum»), la moderna Orleans, donde un puente atravesaba el río Loira y Autricum (o Carnutes, posteriormente Chartres). La gran asamblea anual de los druidas galos tenía lugar en uno u otro de estos asentamientos. Sabemos de ellos gracias a los textos de LIVIO, Tito, *Historia de Roma desde su fundación*. Libro V. 34. Madrid: Gredos, 2001, pp. 160-161; CÉSAR, Julio, *La Guerra de las Galias* Libros V. 25, 29, VII. 8, II, 75, VIII. 5, 31. Madrid: Gredos, 2000, pp. 176 y ss.

¹⁹⁷ Op. Cit. BURCKHARDT, Titus, pp. 86-87

¹⁹⁸ Op. Cit. VON SIMSON, Otto, p. 216.

Francia como Rollón el caminante¹⁹⁹, puso sitio a la ciudad, ante esto, el obispo de Chartres Gaucelino subió a las puertas de la ciudad y desplegó frente a los normandos la *sancta camisia*, a modo de estandarte, que según cuentas las crónicas, aterrorizó y puso en fuga a los temibles vikingos²⁰⁰. Más de dos siglos más tarde, en el año 1119, llevada en solemne procesión por el clero y el pueblo, motivó a Luis VI, que estaba en guerra con Thibault de Chartres, a salvar la ciudad de la destrucción²⁰¹.

En el año 1134 un incendio destruyó el sector occidental de la antigua catedral románica de Chartres. No obstante, el capítulo y la población de Chartres comenzaron las labores de construcción de un nuevo templo sobre las ruinas del anterior. De allí que en esa carta del arzobispo Hugues de Rouen al obispo Thierry de Amiens –comentada en el epígrafe anterior-, afirme que el rumor generado por aquel servicio divino de los carros haya despertado a toda Normandía del letargo y apatía por sus iglesias, resolviendo sus habitantes imitar a las gentes de Chartres y ponerse a trabajar en sus propias catedrales, sobre todo en aquellos santuarios dedicados a la Madre de Misericordia.

A ese incendio debemos la ejecución de la portada real y las dos torres que la flanquean, de la cual subsiste los tres primeros cuerpos de la del costado norte (el campanario no se terminaría hasta después de 1500) cuando se iniciaron las obras de la torre sur: “*Entonces el obispo Geoffroy de Lèves, amigo de Suger y de Bernardo de Claraval, hizo edificar una nueva fachada, flanqueada por dos torres. Se empezó por construir primero la torre norte y después, en 1145, se prosiguió con la torre sur, al mismo tiempo que se empezó a construir, entre las dos torres, la magnífica portada real*”²⁰². Su construcción prosiguió sin interrupción y “*dio origen, con su techo agudo en forma de*

¹⁹⁹ **Hrolf Ganger** (Noruega, 870 - Francia, 932 o 933), más conocido con el sobrenombre de Rollon el Caminante (o el Errante, ya que no había montura capaz de soportar sus más de 140 kg y su imponente estatura de más de 2 metros) fue un caudillo vikingo noruego, según las fuentes históricas islandesas. Rollon está considerado el primer duque de Normandía. Estableció su campamento en la desembocadura del Sena en 896 y remontó varias veces el río, llegando a tomar Ruan y amenazando París, a la que asediaba en vano en 910. Tras su llegada a Francia y librar varias batallas con los vikingos, el rey de la Dinastía Carolingia Carlos el Simple comprendió que no podría contener sus avances durante mucho más tiempo, así que decidió llegar a un acuerdo con Rollon. De esta manera, después de que Rollon hubiese asediado Chartres en 911 y en virtud del Tratado de Saint-Clair-sur-Epte, Carlos el Simple cede a Rollon una parte de Neustria que incluía el Condado de Ruan y que supondría la base de la futura Normandía. A cambio, Rollon se compromete a evitar que otros grupos de vikingos saqueen Neustria.

²⁰⁰ DE LÉPINOIS, Eugène de Buchère, *Histoire de Chartres*, Chartres: Garnier: 1854 vol. I, pp. 38 y ss. <https://archive.org/details/histoiredchart01lpgooq>, visitado el 26 de enero 2014; BULTEAU, M. T. *Description de la Cathédrale de Chartres*. Chartres : Garnier, 1850, pp. 14- 13. y también *Op. Cit.*, VON SIMSON, Otto, P. 217.

²⁰¹ ABAD SUGER *Vie de Louis VI le Gros*. Editado y traducido H. Waquet, París; Les Belles Lettres, pp.92 y ss. 1964, en VON SIMSON, Otto, p. 217.

²⁰² *Op. Cit.* BURCKHARDT, Titus, p. 87

*flecha, a una de las primeras torres típicamente góticas. Dominando con toda su altura la fachada que aún no tenía más que dos pisos, debía de dar una extraordinaria impresión de fuerza y de audacia*²⁰³.

En su concepción original, los tres accesos que conformaban la Portada Real se articulaban con un nártex tripartito sobre el cual se encontraba una galería. Sobre las portadas y flanqueada por las torres se ensambló la triple vidriera “*sin duda románica en su forma, pero ya gótica por su luminosa amplitud*”²⁰⁴.

*Si la fachada hubiera estado pegada al viejo edificio es probable que hoy no existiera, pues, el viernes 10 de junio de 1194, la basílica románica entera sucumbió a un incendio que se extendió a la ciudad. Cuando las llamas alcanzaron el tejado, el plomo que lo recubría cayó en corrientes incandescentes, impidiendo que nadie se acercara al lugar del siniestro. Los muros se hendieron hasta los cimientos o se derrumbaron. Sólo las criptas y la nueva fachada occidental permanecieron indemnes. La noticia de la destrucción del célebre santuario provocó espanto y desolación en todo el país*²⁰⁵.

Durante la noche del 10 al 11 de junio del año 1194, se produjo un gran incendio generalizado por causas desconocidas que destruyó gran parte de la ciudad, el palacio episcopal y la catedral completa a excepción de la fachada occidental. El incendio abarcó algo así como seis manzanas alrededor de la catedral. En medio del estupor creado por las voraces llamas que amenazaban con hacer colapsar la catedral, algunos devotos gritaban desesperados por el santo Relicario que guardaba su tesoro más venerado que se encontraba al interior de la catedral. Sin dudarlo, tres hombres, desafiando a las llamas, entraron al templo, que se consumía por el fuego, para recuperar tan preciado objeto. En esos momentos las bóvedas y las estructuras se desplomaron pesadamente sobre la nave, haciendo colapsar todo el edificio y transformarlo en ruinas humeantes. Los gritos de espanto y la desesperación se apoderaron de los que presenciaron tamaña tragedia, no dando crédito a sus ojos. Sabemos que la impresión del desastre fue terrible, que incluso está contenida en el *Speculum Historiale* de Vicente de Beauvais y en muchas crónicas de la época. La destrucción del templo provocó lejanos y perdurables ecos.

²⁰³ *Ibid.*, p. 121. Ver también *Op. Cit.* BULTEAU, M.T. pp. 16-18.

²⁰⁴ *Op. Cit.* VON SIMSON, Otto, p. 121.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 122.

Escribe uno de estos cronistas que tanto los clérigos del capítulo, como los habitantes de la ciudad perdieron todo sus bienes, quedando profundamente desconsolados y afligidos por tamañas pérdidas, peor ese dolor no era nada comparado con ver su amadísima iglesia quemada y haber perdido el santo relicario que contenía la *sancta camisia*, como pudieron comprobar una vez controlado el incendio, al tercer día:

Pero cuando no vieron el santo Relicario, su dolor no conoció límites, clérigos y laicos exclamaban: ¡Ah Dios! Esta desgracia se ha producido a causa de nuestros pecados; sí, es por nuestros pecados por lo que la virgen Reina ha perdido su santuario bendito. Es a causa de nuestras malas acciones por lo que el santo Templo, donde se encontraba el rico Tesoro que fortalecía a los débiles, ha desaparecido. Era la gloria, la dignidad y el honor de nuestra ciudad; era la luz y el espejo de Chartres y de toda la provincia. [...] Puesto que el santo Relicario ha perecido, no hay ninguna necesidad de reconstruir el templo, ya no podremos estar a gusto ni vivir aquí. Abandonemos pues, una ciudad que ha perdido su dignidad, su honor y su poder²⁰⁶.

A los sentimientos generalizados de la desolada población, la esperanza se reavivó con la edificante presencia del cardenal Melior de Pisa, que había sido testigo ocular de la desgracia, pues él tomó la iniciativa de estimular a toda la población a reconstruir la amada casa de Nuestra Señora

No es de extrañar por ello que su destrucción avivara las más profundas emociones humanas, emociones que el historiador no tiene por qué no tomar en serio. Pues de ellas nace el impulso sin el cual los grandes esfuerzos colectivos son imposibles e incomprensibles. En Chartres, el dolor por la destrucción del antiguo santuario provocó, poco después de ocurrir la catástrofe, la decisión de reconstruirlo y de hacerlo más grandioso de lo que había sido antes. Quizás basta el estado de ánimo general que hubo en esos días para explicar el esfuerzo casi increíble que produjo, en el breve lapso de una generación, la catedral que hoy admiramos como el ejemplo más elevado del arte medieval²⁰⁷.

La población pensó que su reliquia de la túnica de la Virgen se había consumido por el fuego, y el pueblo estaba muy abatido y consternado, pensando que se trataba de un castigo por su falta de fervor, pero a los tres días del incendio, la reliquia apareció intacta despertando el júbilo y la devota piedad de la feligresía.

El desastre de 1194, que parecía haber destruido la reliquia a la vez que el templo, fue considerado por todos como una señal de la ira divina. A causa de los pecados

²⁰⁶ BULTEAU, M. J. *Monographie de la Cathédrale de Chartres*, 2ª ed, Chartres, 1887-1892, 3 vol. citado por *Ibid.*, p. 122.

²⁰⁷ *Op. Cit.* VON SIMSON, Otto., p. 216.

del pueblo, la virgen había abandonado su santuario, el cual había sido «la gloria de la ciudad, el orgullo de la nación y una casa de oración incomparable»²⁰⁸. Su desaparición hizo que todos olvidaran momentáneamente sus pérdidas personales. La primera reacción, muy significativa, fue la de que sería inútil reconstruir tanto el templo como la ciudad. Con la destrucción de la catedral, el poder divino parecía haberse alejado de ella²⁰⁹.

Fue clave el rol del enérgico cardenal Melior de Pisa, famoso canonista, que a la sazón se encontraba en la ciudad estimuló la restauración inmediata. Éste al parecer, reunía famosos dotes de orador y de maestro, con una desacostumbrada habilidad diplomática. El papa Celestino III le había designado delegado papal en Francia. Éste presenció el espantoso incendio y con una proverbial lucidez motivó su reconstrucción de inmediato, en el nuevo estilo, removiendo las fuerzas de la afligida, pero fervorosa feligresía cristiana. El cardenal Melior *“fue en gran medida el responsable de que el estado de ánimo del capítulo catedralicio, así como del pueblo de Chartres, pasase de la desesperación al entusiasmo”²¹⁰.*

La comunidad toda, animada hondamente por las palabras del cardenal y el cabildo se empeñó en sacar adelante un templo de esplendor incomparable: *“La catedral tenía que superar a todas las demás no sólo a ojos de los seres humanos; la propia Reina de los Cielos exigía que su belleza estuviera proporcionada a la categoría que ella había concedido a la catedral de Chartres al considerarla su «aposento favorito»”²¹¹.* Había que reconstruir Notre Dame, entregando el obispo y el capítulo la mayor parte de sus ingresos por tres años. Los habitantes de Chartres les imitaron en la medida de sus posibilidades. De este modo, durante un día festivo, el cardenal Melior convocó a una asamblea a los habitantes de Chartres:

Ante la multitud repitió su propuesta con una elocuencia que llenó de lágrimas los ojos de los que le escuchaban. Y, en lo que parecía ser una feliz coincidencia, aparecieron en ese preciso instante el obispo y el capítulo llevando en solemne procesión la Sagrada túnica, la cual, en contra de lo que se creía popularmente, había sobrevivido intacta al incendio por hallarse a salvo en la cripta de la catedral. La maravillosa aparición produjo una increíble impresión. Todo el mundo prometió

²⁰⁸ «*Specialem urbis gloriam, totius regionis speculum, domum orationis incomparabilem peccatis suis exigentibus miseri et infelices amiserant*» MIRACULA B. *Mariae virginis in carnotensi ecclesia facta*, Bibliothèque de l'École de Chartres, vol. XLII, Ed. A. Thomas 1881 pp. 505-550. En http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bec_0373-6237_1881_num_42_1_447016, p. 509. Consultado el 25 de ene. 2014.

²⁰⁹ *Op. Cit.* VON SIMSON, Otto., p. 217

²¹⁰ *Ibid.*, p. 218.

²¹¹ *Ibid.*, p. 238.

entregar para la reconstrucción del templo las posesiones que había salvado. Como hemos podido comprobar en muchas ocasiones, el temperamento medieval era dado a pasar repentinamente de la desesperación a la alegría. En Chartres se creyó de pronto que la propia Virgen había permitido la destrucción de la antigua basílica «porque se construyera en su honor una nueva y más bella iglesia»²¹².

Así el santo relicario, al que todos creían perdido, al aparecer en hombros del obispo y del deán del capítulo, hizo estallar en júbilo a la numerosa feligresía que se congregaba en el lugar. Todos se pusieron de rodillas y lloraron de alegría y de piedad, todos alabaron a Dios y a su gloriosa Madre. Prosigue el cronista:

He aquí el milagro que sucedió cuando el santo relicario fue llevado a la gruta, en el momento en que toda la catedral estaba ardiendo. Los que se habían sacrificado para salvar la reliquia, al no poder volver sobre sus pasos, se apresuraron a descender a dicha gruta y cerraron tras ellos la puerta de hierro. Permanecieron allí durante dos o tres días sin beber ni comer. Pero la santísima Virgen les confortó invisiblemente [...] y salvó de la muerte a los que le habían prestado servicio [...] La puerta de hierro que les protegía resistió contra todo: vigas, llamas, piedras, trozos de columnas cayeron sobre la puerta, pero nada le hizo daño; el plomo fundido que caía de la techumbre no penetró por las hendiduras; cerraduras, goznes y cerrojos resistieron; pues todo estaba bajo la custodia de Aquella que salva y protege a todos los pecadores. Cuando el fuego se extinguió, aquellos generosos hijos de Nuestra Señora salieron de la gruta, llenos de alegría y de salud, para maravilloso asombro de todos sus conciudadanos, que los creían muertos bajo los restos humeantes de la catedral. Todo el mundo les abrazó llorando y dando gracias a Dios y a su santa Madre de que les hubiera guardado de todo mal con un milagro tan evidente²¹³.

La iglesia actual se levantó sobre los cimientos de esta iglesia románica anterior del año 1134 y que en aquel trágico incendio destruyó, “pese al deleite que los maestros medievales hallaban en rejuvenecer, ampliar e incluso reconstruir sus iglesias, un sentimiento de respetuoso temor les impedía eliminar todos los vestigios del templo antiguo”²¹⁴.

Es bien conocida la historia de cómo los habitantes de Chartres nuevamente tiraron ellos mismos las carretas y arrastraron desde la cantera los enormes bloques de caliza para su catedral nueva de Berchères Evêque, distante a 8 km de Chartres, con el

²¹² *Ibid.*, p. 218 «Beata Dei genetrix novam et incomparabilem ecclesiam sibi volens fabricari ad faciendam ibidem miracula,...» en MIRACULA, B. p. 511.

²¹³ *Op. Cit.* BURCKHARDT, Titus, pp. 124-125

²¹⁴ *Op. Cit.*, VON SIMSON, Otto., p. 240.

fin de ahorrarse los desorbitados precios del transporte. Pero cuando pasaron los tres años de las generosas donaciones de las rentas de los canónigos, cuando arreciaron los donativos de la gente de Chartres y cuando los maestros de obras ya no pudieron seguir pagando los salarios de su obreros, los numerosos milagros acaecidos por causa de Nuestra Señora permitieron seguir financiando las obras, tal como están constatados los varios acontecimientos sobrenaturales narrados en la ya citada crónica de las *Maravillas de la santísima Virgen de Chartres*. De este modo la reconstrucción de la catedral fue posible gracias a la devoción y entrega de toda una comunidad. Tanto ricos como pobres hicieron sus donativos y la Iglesia aumentó los beneficios de la renta de sus propiedades. La basílica de Chartres se convirtió así en el centro del culto mariano de Francia, incluso de la Europa Occidental.

Llegado este punto, es necesario del todo hacer una reflexión entre dogma y símbolo a fin de poder entender a cabalidad lo que expresa el arte sagrado vinculado a las imágenes de la Virgen. Debemos estar conscientes de que las consideraciones dogmáticas en nuestro tiempo se han interpretado desde un punto de vista dominado por el pensamiento materialista al entender de una manera excesivamente concreta los dogmas marianos, que se conciben ya no como expresiones simbólicas atemporales sino como hechos históricos únicos encerrados dentro de su materialidad o «historicidad» concreta; lo contiene claro está, pero lo excede.

Afirmamos esto en el sentido de que la evidente similitud entre los diversos títulos y funciones que ostenta Nuestra Señora con las diosas del precristianismo no autorizaría a deducir que el simbolismo asociado a María se haya generado a partir de dichas deidades según los teólogos especialistas en Mariología de la Iglesia, utilizando el principio «analogía no es igual a genealogía». No obstante, quisiéramos revisarlo desde la perspectiva de la tradición ancestral de la *Religio perennis*, pues ciertas pulsiones psíquicas más profundas que se expresan en la modalidad de arquetipos, constituyen auténticas revelaciones que subyacen en el mismo corazón del hombre. Y queremos demostrar por qué. De ser así se podría entender que las afirmaciones de los dogmas marianos como la liturgia asociada no constituiría un *corpus* de pensamiento específicamente cristiano, sino que estarían contenidos en el sustrato simbólico que estaría presente dentro de una tradición ancestral viva e ininterrumpida, anclándose a los orígenes de nuestro pasado matriarcal cuando tutelaba el mundo la *Magna Mater*. Ahora, creemos que la genialidad del cristianismo es que actualiza, reditúa y eleva esta

dimensión femenina de la divinidad a través de su modelo más perfecto, más sublime y más hermoso, María, aboliendo toda limitación temporal y encarnando el eterno femenino y todas las posibilidades que le subyacen. En el riquísimo y vasto simbolismo mariano podríamos redescubrir valores no sólo del cristianismo primitivo sino también de nuestro pasado común y nuestras propias raíces religiosas. Los libros de la Sabiduría y de los Proverbios nos recuerdan que María fue pensada y creada desde siempre. Desde antes de todas las cosas, siempre estuvo en el pensamiento divino²¹⁵.

Los cuatro dogmas marianos –Maternidad Divina (431)²¹⁶; Concepción Virginal de Jesús (649)²¹⁷; Concepción Inmaculada (1854)²¹⁸; y Asunción a los Cielos (1950)²¹⁹– permiten entender de mejor manera la participación femenina en la doctrina de salvación de Jesús. Ahora, si bien es cierto que los dos últimos dogmas son posteriores al tiempo que nos ocupa, estos ya estaban en la tradición de la Iglesia bastante incorporados. Aunque es preciso señalar que la Concepción Inmaculada carece de todo fundamento

²¹⁵ Estas apreciaciones no pueden elaborarse si no tomamos conciencia de la fuerte influencia androcéntrica en todos los niveles de la religión cristiana -neotestamentario, teológico y eclesial- que cerró, o al menos limitó durante mucho tiempo el acceso a la riqueza del misterio mariano, apartándola del lenguaje femenino simbólico. Esto es especialmente grave en el ámbito protestante, que clausuró toda riqueza y matices, reduciéndola a mero recipiente de la Encarnación.

²¹⁶ En el Concilio de Éfeso (año 431) se definió solemnemente el dogma de la *Maternidad Divina* se refiere a que la Virgen María es verdadera Madre de Dios. Tiempo después, fue proclamado por otros Concilios universales, el de Calcedonia y los de Constantinopla. El Concilio de Éfeso, del año 431, siendo Papa San Clementino I (422-432) definió: "*Si alguno no confesare que el Emmanuel (Cristo) es verdaderamente Dios, y que por tanto, la Santísima Virgen es Madre de Dios, porque parió según la carne al Verbo de Dios hecho carne, sea anatema.*" El Concilio Vaticano II hace referencia del dogma así: "*Desde los tiempos más antiguos, la Bienaventurada Virgen es honrada con el título de Madre de Dios, a cuyo amparo los fieles acuden con sus súplicas en todos sus peligros y necesidades*" (Constitución Dogmática *Lumen Gentium*, 66).

²¹⁷ En el Concilio Lateranense del año 649 se definió de acuerdo con la Sagrada Escritura y la tradición de la Iglesia el dogma de la *concepción virginal de Jesús*: "*Si alguien no confiesa... que María concibió propia y verdaderamente sin semen (de varón) (absque semine) por virtud del Espíritu Santo al Verbo Dios en los últimos tiempos y lo engendró incorruptiblemente, permaneciendo incólume su virginidad..., sea condenado*" (DH 503; cf. también LG 57.61.63: "sin conocer varón").

²¹⁸ El Dogma de la Inmaculada Concepción establece que María fue concebida sin mancha de pecado original. El dogma fue proclamado por el Papa Pío IX, el 8 de diciembre de 1854, en la Bula *Ineffabilis Deus*: "*Declaramos, pronunciamos y definimos que la doctrina que sostiene que la Santísima Virgen María, en el primer instante de su concepción, fue por singular gracia y privilegio de Dios omnipotente en previsión de los méritos de Cristo Jesús, Salvador del género humano, preservada inmune de toda mancha de culpa original, ha sido revelada por Dios, por tanto, debe ser firme y constantemente creída por todos los fieles.*"

²¹⁹ El dogma de la Asunción se refiere a que la Madre de Dios, luego de su vida terrena fue elevada en cuerpo y alma a la gloria celestial. Este Dogma fue proclamado por el Papa Pío XII, el 1º de noviembre de 1950, en la Constitución *Munificentissimus Deus*: "*Después de elevar a Dios muchas y reiteradas preces y de invocar la luz del Espíritu de la Verdad, para gloria de Dios omnipotente, que otorgó a la Virgen María su peculiar benevolencia; para honor de su Hijo, Rey inmortal de los siglos y vencedor del pecado y de la muerte; para aumentar la gloria de la misma augusta Madre y para gozo y alegría de toda la Iglesia, con la autoridad de nuestro Señor Jesucristo, de los bienaventurados apóstoles Pedro y Pablo y con la nuestra, pronunciamos, declaramos y definimos ser dogma divinamente revelado que La Inmaculada Madre de Dios y siempre Virgen María, terminado el curso de su vida terrenal, fue asunta en cuerpo y alma a la gloria del cielo.*"

bíblico y que un san Bernardo se manifestará contrario a esta postura²²⁰ y santo Tomás de Aquino tendrá una postura variable a través de sus diversas obras, aunque se manifestará *pro Immaculata* en sus últimas predicaciones (1273)²²¹. De cualquier modo eran creencias generalizadas en la feligresía y el magisterio, y el dogma sólo viene a ratificar una creencia o a rectificar una posible interpretación herética que se aclara convenientemente a fin de evitar una proliferación de pensamientos cismáticos o controversiales. Podríamos agregar que la vida es antes que la norma. No podríamos pensar que María es solo Madre de Dios en la creencia de la Iglesia sólo a partir del año 431. Sería un completo absurdo. Por otro lado la enseñanza del magisterio formulado en un dogma constituye una «revelación divina» que ha sido inspirada y comunicada por el Espíritu Santo, y por el cual todos los creyentes deben creer. El Papa, en ese sentido, sólo expresa en ellos lo que ya estaba fijado desde los comienzos del mundo como verdad divina; de allí que el contenido del dogma tenga validez desde el tiempo primordial y no sólo desde su formulación. Dicho de otro modo, la verdad divina y eterna está depositada desde los más remotos orígenes en el seno del mundo y esta brota sólo con el transcurso de la historia humana, y gracias a la eficacia de la fe del pueblo cristiano. La Iglesia entonces la toma y la examina, y finalmente el Espíritu Santo la confirma²²².

El dogma de la Inmaculada Concepción, como vemos, es algo más complejo y ha suscitado –como recién vimos–, más controversia entre los más prominentes teólogos de los siglos XII y XIII, por eso quisiéramos detenernos unos breves instantes en ello y

²²⁰ Bernardo adopta una postura contraria a la introducción en el calendario litúrgico de la fiesta de la Inmaculada concepción recriminando a la «famosa y noble» Iglesia de Lyon. «*quam ritus Ecclesiae nescit, non probat ratio, non commendata antiqua traditio*» (*Epístola 174 ad canónicos lugdunenses de coceptione sanctae Mariae*, en *Sancti Bernardi opera* VII, Roma, 1974, p. 388). Y prosigue censurando la fiesta como «*novedad presuntuosa, madre de la temeridad, hermana de la superstición, hija de la ligereza*». Analizando la carta 174, M. Lamy en *L'Immaculée Coception: étapes et enjeux d'une controverse au Moyen-âge (XII-XVe siècle)* enumera los argumentos refutados por Bernardo, quien, aun admitiendo que María fue «*ante sancta quam nata*», se siente obligado a admitir la mancha del pecado original en ella a causa del acto conyugal de los progenitores, considerado pecaminoso: «*Certe peccatum quomodo non fuit, ubi libido non defuit*» (p. 391). Celebrar la concepción de María sería «*honrar el pecado o introducir una falsa santidad*» (p. 392). . Cfr. DE FIORES, Stefano, p. 249.

²²¹ Sobre la doctrina de la Inmaculada Concepción, Tomás de Aquino pasa por tres fases. En un pasaje de su obra de juventud *Comentario a los cuatro libros de las Sentencias* (h. 1254) se muestra favorable a la doctrina. «*Et talis fuit puritas beatæ Virginis, quæ a peccato originali et actuali immunis fuit*» DE AQUINO, *Commentarium in quatuor libros Sententiarum*, I, 1, dist. 44, q. 1, art. 3, ad 3, Parma: 1856, p. 355. En la *Summa theologiae* (1267-1273) es claramente maculista: *STh.* III, q. 27, a. 2: «*Et sic, quocumque modo ante animationem beata Virgo sanctificata fuisset, nunquam incurrisset maculam originalis culpæ: ei ita non indignisset redemptionem et salutem quæ est per Christum...*» Hay que hacer notar que aquí Tomás de Aquino no logra armonizar la exención del pecado original con la universalidad de Cristo redentor. Finalmente en el opúsculo *Sobre el saludo del ángel*, que contiene la predicación cuaresmal efectuada por él en Nápoles en 1273, reanuda su postura inicial *pro Immaculata*. Pero ni en las sentencias ni en este opúsculo las afirmaciones son unívocas. Cfr. DE FIORES, Stefano, p. 265.

²²² Cfr. MULACK, Christa. *María: La diosa secreta en el cristianismo*. Castellón: Ellago, 2006, pp. 27-36.

considerarlo en toda su extensión e infinitos alcances, porque creemos que es un excelente caso que permite abrir todo el espesor metafísico de su estatuto ontológico. Tan sólo cuatro años después de la definición dogmática de la Concepción Inmaculada hecha por el papa Pío IX en 1854 de esta antigua creencia, el 25 de marzo –día de la encarnación de Jesucristo–, del año 1858, la Virgen hace su decimosexta aparición en Lourdes a Bernadette Soubirous y delante de todo el mundo exclama «Yo soy la *Inmaculada Concepción*», confirmando el acto del pontífice. Desde el Cielo quedaba refrendado el dogma que tantos debates y controversias había generado desde la Iglesia medieval. El Cielo manifestaba su complacencia y de paso otorgaba una “legalidad celeste” a la bula papal. No obstante:

*Parece además que, ni entonces ni después, la inmensa mayoría de los cristianos, incluida su jerarquía, no ha sospechado el alcance gigantesco de estas palabras de María. En su libro *La charité profanée*, Jean Borella no duda en escribir que constituyen «el mayor acontecimiento teológico de los tiempos modernos. [...] sino decir que es uno de los acontecimientos teológicos mayores de la historia del cristianismo, porque, como escribe Grillot de Givry en su obra sobre Lourdes, esta declaración de María es la revelación del «misterio más temible», «la clave de bóveda del edificio macrocósmico».*²²³

Parafraseando a Hani cuando María hace esta revelación en Lourdes no pronuncia una frase del tipo «*Mi concepción fue inmaculada*» o tampoco «*Fui concebida como mujer inmaculada*», que sería una expresión adecuada para traducir el contenido dogmático. No; María pronuncia estas portentosas palabras: «Yo soy la *Inmaculada Concepción*». “*Es realmente de lo más asombroso que nadie notase que, según la lógica humana y según la perspectiva racional, es totalmente imposible que un individuo afirme que es «una concepción». Porque ¿cómo puede darse a un ser individual, como atributo con valor ontológico, un nombre abstracto que exprese una idea o un hecho? Estrictamente hablando sería una enunciación aberrante e inaceptable*”²²⁴. Así examinada esas palabras, la categórica afirmación de la Virgen se nos sitúa en un plano de realidad que va más allá de toda posibilidad racional del género humano, y por tanto, nos fuerza a considerarla cargada de una revelación fulminante.

En efecto, la noción de inmaculada concepción no es unívoca; no se la puede limitar a la designación del «privilegio» de María al nacer; ya hemos visto antes

²²³ HANI, Jean. *La Virgen negra y el misterio de María*. Palma de Mallorca: José, J. de Olañeta, 1997, p. 88.

²²⁴ *Ibid.*, pp. 88-89.

*que la noción se refiere, en el plano principal, a la Materia prima o Sustancia universal, de la que María es el espejo vivo. Pero hay que ir más allá, o en realidad más arriba, hasta el grado supremo, el de la Deidad, de lo Absoluto. En este grado, la Inmaculada Concepción es la «concepción pura» de toda determinación y de toda limitación, incluso esencial, luego absolutamente «inmaculada», que lo Absoluto toma de Sí mismo en el sentido de que se conoce como Principio de toda cosa posible; es lo Infinito de las posibilidades, la Posibilidad universal [...]*²²⁵.

Ahora, dado que la verdad eterna y divina está implícita en la Creación desde tiempos ancestrales -aun cuando no esté enteramente desplegada-, sería factible seguir los vestigios y trazas de los contenidos dogmáticos de modo retrospectivo en la historia humana desde los tiempos precristianos e incluso en las otras tradiciones religiosas vivas de la actualidad. Ahora es posible que estas verdades puedan inferirse sólo parcialmente y no en su total integridad, pues lo que en el tiempo primordial estaba latente y de modo velado, ahora se nos es revelado en plenitud. De allí que algunos autores sostengan, en cierto sentido, la existencia de un precristianismo o un cristianismo esencial previo al de la revelación del cristianismo oficial. De cualquier modo estas verdades subyacen cabalmente en el corazón del hombre. Al respecto la teóloga alemana Christa Mulack señala:

De acuerdo a mi manera de entender, los dogmas marianos contienen de hecho autorrevelaciones de la divinidad, que parece emprender todo tipo de acciones para señalarle su feminidad a la humanidad, como por ejemplo ocurre con el número exponencialmente crecientes de apariciones de María en el siglo XX. C. G. Jung contempla el hecho de que sea mayoritariamente a niños a quienes se les conceden tales visiones como un indicio de que aquí se trata de una reacción del inconsciente colectivo a la masculinización unilateral de lo divino. Dado que su función consiste en compensar cualquier tipo de unilateralidades, produce sólo imágenes y símbolos femeninos de lo divino para compensar la unilateralidad masculina.

*En este contexto me parece especialmente importante recordar que en los dogmas se trata en último término de imágenes primordiales del ser traducidas a palabras, imágenes que la humanidad ha «vivenciado» en todas las épocas bajo distintas maneras de aparecer*²²⁶.

Observando con mayor detención resulta claro que el dogma se encuentra en una relación con el símbolo de modo análogo a la relación que tiene el *logos* con el *mythos*. Para explicar esta relación sintetizaremos lo expuesto por la teóloga Karen Armstrong:

²²⁵ *Ibid.*, p. 89.

²²⁶ Op. Cit. MULACK, Christa, p. 29.

Hemos dicho anteriormente que los signos y símbolos nacieron con el hombre, y sólo con ellos se extinguirán. El hombre, en el decir de Ernst Cassirer, es esencialmente un animal simbólico. Solemos suponer que los hombres del pasado y de las actuales sociedades tradicionales, eran más o menos como nosotros, pero en realidad sus vidas espirituales eran muy diferentes. En particular, desarrollaron dos maneras de pensar, hablar y adquirir conocimiento, a la que los especialistas han llamado *mythos* y *logos*. Ambas eran esenciales, se pensaba que eran maneras complementarias de llegar a la verdad, y cada una tenía su área especial de competencia. El mito se consideraba primordial, pues tenía que ver con lo que se creía eterno y constante en nuestra existencia. Concernía a los orígenes de la vida, a los fundamentos de la cultura y a los niveles más profundos de la mente humana. A los mitos no le incumben las cuestiones prácticas y concretas, sino el significado. A menos que encontremos algo significativo y dotado de sentido en nuestras vidas, es muy fácil caer en la desesperación. Pero el *mythos* de una sociedad proporcionaba a la gente un contexto que daba sentido a sus vidas cotidianas; dirigía su atención a lo eterno y universal. También tenía sus raíces en lo que hoy llamamos “inconsciente”. Las diferentes leyendas mitológicas, que no pretendían ser interpretadas literalmente, eran una forma antigua de psicología. Debido a la carencia de mitos en nuestra sociedad moderna, hemos tenido que desarrollar la ciencia del psicoanálisis para ayudar a explorar ese mundo interior. El mito no se podía demostrar mediante una prueba racional; sus discernimientos eran más intuitivos, similares a los de la pintura, la música, la poesía o la escultura. Solamente llegaba a ser una realidad cuando se encarnaba en el culto, los rituales y las ceremonias que influían estéticamente sobre los fieles. Por tanto todo mito justificaba un rito. Además, evocaba dentro de ellos una idea de lo sagrado y les permitía comprender las corrientes más profundas de la existencia²²⁷.

El mito y el rito o culto eran tan inseparables que determinar cuál tenía preeminencia –el relato mítico o los rituales relacionados con él– era un tema de debate erudito. El mito también estaba asociado con el misticismo: la exploración de la psique mediante disciplinas de concentración y enfoque que han sido desarrolladas en todas las culturas como un medio de adquirir un discernimiento intuitivo. Sin un culto o una práctica mística, los mitos de la religión no tendrían sentido, seguirían siendo abstractos y parecerían increíbles, casi de la misma manera que una partitura musical sigue siendo

²²⁷ Cfr. ARMSTRONG, Karen. *En defensa de Dios. El sentido de la religión*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2009, pp. 13-23.

ininteligible para muchos de nosotros y necesita ser interpretada instrumentalmente para que podamos apreciar su belleza. En el mundo premoderno, la gente tenía una visión diferente de la historia. Estaba menos interesada que nosotros en lo que realmente sucedía, pero más interesada en el significado de un acontecimiento. Los grandes hechos de la historia no se consideraban sucesos únicos, ocurridos en un tiempo remoto, sino manifestaciones externas de realidades constantes y perpetuas. Se podría decir que a no ser que un hecho histórico haya sido convertido en mito, y liberado del pasado a través de un culto inspirador, no puede ser religioso. Preguntar si el Éxodo de Egipto tuvo lugar exactamente como se cuenta en la Biblia o pedir evidencia histórica y científica para demostrar que es objetivamente cierto es confundir la naturaleza y el propósito de esta historia. Es confundir el *mythos* con el *logos*²²⁸.

El *logos* era igualmente importante. Era el pensamiento racional, pragmático y científico que permitía a los hombres y las mujeres actuar eficazmente en el mundo. Quizás hoy hemos perdido en Occidente el sentido del *mythos*, pero estamos muy familiarizados con el *logos*, que es la base de nuestra actual sociedad. A diferencia del mito, el *logos* se debe relacionar exactamente con los hechos y corresponder a realidades externas para poder ser eficaz. Debe operar eficientemente en el mundo terrenal. Usamos este razonamiento lógico y discursivo cuando queremos obtener algo o persuadir a otras personas para que adopten un determinado curso de acción. El *logos* es práctico. A diferencia del mito, que apela a los orígenes y a los fundamentos, el *logos* avanza con ímpetu y procura encontrar algo nuevo: lograr un mayor control de nuestro medio, descubrir o inventar algo nuevo. En el mundo premoderno, tanto el *logos* como el *mythos* se consideran indispensables. Uno se empobrecía sin el otro. Pero los dos eran esencialmente diferentes y se creía peligroso confundir el discurso mítico con el racional. Tenían funciones separadas. El mito no era racional y no se esperaba una demostración empírica de sus relatos. Proporcionaba el contexto que daba sentido a nuestras actividades prácticas. No se esperaba que del *mythos* se hiciera la base de una política pragmática. Si se hacía, los resultados podrían ser desastrosos, porque lo que surtía efecto en el mundo interior de la psique no era directamente aplicable a los acontecimientos del mundo exterior. Un muy buen ejemplo de esto son las Cruzadas²²⁹.

²²⁸ Cfr. ARMSTRONG, Karen. *Los orígenes del Fundamentalismo*, Barcelona: Tusquets, 2004, pp. 26-29

²²⁹ Karen Armstrong refiere como ejemplo cuando el papa Urbano II convocó la primera cruzada en 1095, su plan pertenecía al ámbito del *logos*. El pontífice quería que los caballeros de Europa dejaran de combatir entre sí, aseguraran

El *logos* también tenía sus limitaciones. No podía aliviar la pena o el dolor humanos.²³⁰ Los argumentos racionales no podían darle ningún sentido a la tragedia. El *logos* no podía responder a las interrogantes acerca del valor fundamental de la vida humana. Un científico era capaz de conseguir que algo funcionara más eficazmente y descubrir nuevos hechos acerca del universo físico, pero no podía explicar el significado de la vida. Esto pertenecía al dominio del mito y de la religión. Sin embargo, ya en el s. XVIII, los pueblos de Europa y América habían logrado un éxito tan asombroso en la ciencia y la tecnología que comenzaron a pensar que el *logos* era el único medio de llegar a la verdad y que el *mythos* era falso y supersticioso. También es cierto que el nuevo mundo que estaban creando contradecía la tradición de la vieja espiritualidad mítica. Pero nuestra experiencia religiosa en el mundo moderno ha cambiado, y como hay una cantidad creciente de personas que sólo creen en el racionalismo científico, a menudo se intenta convertir el *mythos* de la fe en *logos*. Y esta confusión ha creado problemas, y ha empobrecido trágicamente al hombre²³¹. En este sentido el simbolismo cumplía con una labor esencial en el Medioevo:

El simbolismo llegaba de forma más natural a la gente en el mundo premoderno de lo que nos llega a nosotros en la actualidad. En la Europa medieval, por ejemplo, se enseñaba a los cristianos a ver la misa como una reactualización simbólica de la vida, muerte y resurrección de Jesús. El hecho de que no pudieran seguir el latín incrementaba su dimensión mística. El sacerdote recitaba gran parte de la misa en voz baja, y el silencio solemne y el drama litúrgico, con su música y sus gestos estilizados, introducía a la comunidad en un «espacio» mental separado de la vida ordinaria. Actualmente son muchos los que pueden poseer una copia de la Biblia o del Corán y la preparación necesaria para leerlos, pero, en el pasado, la mayoría de los fieles tenía una relación enteramente distinta con sus Escrituras. Las escuchaban, las recitaban de manera gradual, a menudo en una lengua extranjera y siempre en un contexto litúrgico intensificado. Los predicadores les instruían para que no entendieran esos textos de un modo puramente literal, y proponían interpretaciones figurativas. En los «misterios», que se representaban cada año en la fiesta del Corpus Christi, los hombres y mujeres medievales se

la paz del cristianismo occidental y usaron sus energías en una guerra en Oriente para ampliar así el poder de su Iglesia. Sin embargo, cuando esta expedición militar llegó a enredarse con la mitología popular, las enseñanzas bíblicas y las fantasías apocalípticas, el resultado fue catastrófico desde el punto de vista militar, moral y práctico. Durante todo el proyecto de las cruzadas, cada vez que el *logos* prevalecía, los cruzados prosperaban. Tenían éxito en el campo de batalla, creaban colonias viables en Oriente y aprendían a relacionarse mejor con la población local, peor cuando sus políticas comenzaron a reflejar la visión mítica o mística fueron generalmente derrotados y cometieron atrocidades terribles. Ver ARMSTRONG, Karen. *Holy War: the crusades and their Impacto n Today's World*. Londres, 1988; Nueva York y Londres, 1991, pp. 3-75 y 147-274.

²³⁰ Cfr. *Ibid.*, pp. 26-29.

²³¹ Cfr. *Ibid.*, p. 29

*sentían libres para cambiar los relatos bíblicos, añadir personajes nuevos y trasladarlos a un escenario contemporáneo. Esos relatos no eran históricos en el sentido en que nosotros lo entendemos, porque eran más que historia*²³².

Hasta aquí el lúcido análisis de Karen Armstrong, que creemos, era necesario para fundamentar la relación entre dogma y símbolo. Así entonces, como el *mythos* precede al *logos*, el símbolo precede al dogma, y por tanto el símbolo es capaz de interpelar a las capas más insondables del alma. Así como quienes ya no entienden el *mythos* y su sentido, se aferran con convicción al *logos*, al discurso que explica y demuestra y que sólo se guía por el puro entendimiento, y que al final desemboca en el lenguaje de la ciencia, a la que sólo le interesan los hechos demostrables, *“pero al hacerlo mira por encima y deja de considerar asuntos sumamente esenciales sólo porque no están dentro del campo de la investigación. También deja siempre pendiente de respuesta la pregunta acerca del significado que poseen estos hechos para el ser humano. Pero cuando se pierde la relación con el ser humano pierden su eficacia, y sin ésta marran su efectividad y se menoscaba su realidad en la conciencia humana”*²³³. Algo similar ocurre con el dogma, que según la concepción de la Iglesia está para transmitir un hecho histórico, y como éste ya no se puede demostrar, se debe confiar en la verdad transmitida por Ésta. Pero al afirmarse en el hecho histórico ya acontecido, éste no puede entrar en relación alguna con el ser humano, y por lo mismo resulta ineficaz²³⁴.

El mito y el símbolo, al contrario que el logos y el dogma, no tratan de hechos palmarios o de acontecimientos únicos, sino de verdades más profundas del ser humano. Resulta en este contexto interesante que las matemáticas, la más lógica de las ciencias, sólo sea capaz de expresar sus «verdades últimas» mediante símbolos.

*Así como el símbolo expresa una verdad mediante imágenes, el mito emplea un lenguaje de imágenes. A ambos les interesa transmitir aquella verdad que se oculta tras lo superficialmente percibido. Se puede considerar el símbolo como el más antiguo transmisor de la verdad. Consecuentemente las capas más profundas del alma se expresan no mediante palabras, sino con imágenes y símbolos que en épocas más antiguas aún se captaban intuitivamente. Y mientras que hoy precisan de la explicación y de la exégesis, entonces podían influir directamente sobre el alma humana*²³⁵.

²³² *Op. Cit.* ARMSTRONG, Karen, **En defensa de Dios**, pp. 14-15.

²³³ *Op. Cit.* MULACK, Christa, pp. 30-31.

²³⁴ *Cfr. Ibid.*, p. 31

²³⁵ *Ibid.*, p. 31.

Por tanto no podemos agotar el nacimiento virginal de Jesús en una dimensión meramente histórica, biológica e «himenológica» –como hemos insistido-, sino también debemos entenderla desde una dimensión ontológica, metafísica y simbólica, pues sólo así se desvelará su dimensión más profunda, dejando que el símbolo actúe con toda su eficacia y su peso. Sólo así podrá ejercer una auténtica mediación entre pasado y presente, entre lo eterno y lo histórico. Hemos afirmado en epígrafes anteriores que los símbolos trascienden la expresión de un singular acontecimiento histórico sino que contienen una verdad atemporal. Esto es lo que permite, que en definitiva, podamos vivenciarlos y experimentar su eficacia dinámica permitiendo y forzando a la psique a elaborar los contenidos inconscientes que el símbolo porta en su seno. *“Esta elaboración desemboca en la formación por parte de la conciencia de intuiciones, orientaciones y conceptos, que aunque provienen originariamente del contenido de sentido del símbolo, y por tanto del inconsciente colectivo, cuya parte es el arquetipo, también pretenden, con independencia de su génesis, una existencia y validez propias”*²³⁶.

Mircea Eliade ha demostrado el íntimo vínculo entre el símbolo y la interioridad del alma humana. El mito, el símbolo y la imagen pertenecen a la «substancia de la vida espiritual»; y aunque a los símbolos es posible amputarlos, reducirlos, esconderlos, resemantizarlos o degradarlos, pero su sustrato profundo se mantiene íntegro y jamás podrán ser borrados, pues tiene la piel muy dura, nacen con el hombre y sólo con él se extinguirán. Veamos lo que reflexiona este autor sobre la historicidad de algunos hechos narrados en los Evangelios a fin de comprender con mayor precisión lo recién expuesto citando las obras de Orígenes (182-254) *De Principiis*²³⁷ y *Contra Celsum*²³⁸:

Orígenes reconoce, pues, que los Evangelios presentan episodios que no son históricamente «auténticos», a pesar de ser «verdaderos» en el plano espiritual. [...] Orígenes cree, no obstante, que ciertos acontecimientos de la vida de Jesús están suficientemente confirmados por testimonios históricos. Por ejemplo, Jesús fue crucificado delante de un gran número de personas. El temblor de tierra y las tinieblas podían ser confirmados por la relación histórica de Flegón de Tralles. La cena es un acontecimiento histórico que puede fecharse con precisión. Asimismo, la prueba de Getsemaní, a pesar de que el Evangelio de Juan no hable de ella (Orígenes explica la razón de este silencio. Juan se interesa más por la divinidad

²³⁶ NEUMANN, Erich. *Die grosse Mutter* (La Gran Madre). Freiburg: Olten, 1979, p. 23 citado por Ibíd., p. 33.

²³⁷ ORÍGENES. *De principiis*, IV, 2, 9, *Tractat del principis* (2 vol.) Barcelona: Alpha, 1998. Y *Contra Celsum*, I, 42 y 56-59, Madrid: BAC, 1998.

²³⁸ Para la siguiente cita, Eliade recurre al texto de GRANT, Robert M. *The Earliest Lives of Jesus*. Nueva York: Harper & Row 1961, pp. 10 ss.

de Jesús, y sabe que Dios el Logos no puede ser tentado). La resurrección es «verdadera» en el sentido histórico del término, porque un acontecimiento, a pesar de que el cuerpo resucitado no pertenezca ya al mundo físico (el cuerpo resucitado era un cuerpo aéreo, espiritual).

Orígenes, si bien no duda de la historicidad de la vida, de la pasión y resurrección de Jesucristo, se interesa más por el sentido espiritual, no histórico, del texto evangélico. El verdadero sentido se encuentra «más allá de la historia». La exégesis deber ser capaz de «desembarazarse de los materiales históricos», pues estos últimos no son sino un «trampolín». Insistir demasiado en la historicidad de Jesús, desatender el sentido profundo de su vida y su mensaje es mutilar el cristianismo. «Los hombres –escribe en su Comentario al Evangelio de Jesús- se maravillan cuando consideran los acontecimientos de la vida de Jesús, pero se muestran escépticos cuando se les revela la significación profunda, que se niegan a aceptar como verdadera»²³⁹.

Eliade argumenta que Orígenes captó muy bien la originalidad propia del cristianismo debido al hecho de que la Encarnación se efectuó en un tiempo histórico y no en un tiempo cósmico, pero sin olvidar que el misterio de la Encarnación no puede reducirse tampoco a su mera historicidad. Por otro lado los primeros cristianos al anunciar a las naciones la divinidad de Cristo proclamaban implícitamente su transhistoricidad –de allí que Cristo sea el *Cronocrátor*-. No es que se considerara como un mero personaje histórico, sino que se recalcaba ante todo que era Hijo de Dios, el salvador del mundo que había redimido no sólo al hombre, sino también a la naturaleza. Más aún: la historicidad de Cristo quedaba trascendida por su ascensión al cielo y por su reintegración a la gloria divina²⁴⁰.

Al proclamar la encarnación, la resurrección y la ascensión del Verbo, los cristianos estaban convencidos de que no presentaban un nuevo mito. En realidad, utilizaban las categorías del pensamiento mítico. [...] pero es evidente que, para los paleocristianos de todas las confesiones, el centro de toda la vida religiosa lo constituía el drama de Jesucristo. Aunque cumplido en la Historia, este drama hizo posible la salvación; por consiguiente, no existe más que un solo medio de obtener la salvación. Reiterar ritualmente este drama ejemplar e imitar el modelo supremo, revelado por la vida y las enseñanzas de Jesús. Por lo demás, este comportamiento religioso es solidario del pensamiento mítico auténtico²⁴¹.

Ya hablábamos en epígrafes anteriores acerca de la irrupción del tiempo sagrado en el tiempo profano, provocando la ruptura de este tiempo ordinario y abriéndose hacia el

²³⁹ ELIADE, Mircea. *Mito y Realidad*. Barcelona: Kairós, 2006, pp. 161-162.

²⁴⁰ Cfr. *Ibid.*, p. 162.

²⁴¹ *Ibid.*, pp. 162-163.

Gran tiempo que era la Liturgia. Y el tiempo litúrgico sería una clara pervivencia de una estructura mítica del tiempo: la recuperación periódica del *illud tempus* de los «comienzos». *“La experiencia religiosa del cristiano se apoya en la imitación de Cristo como modelo ejemplar, en la repetición litúrgica de la vida, de la muerte y de la resurrección del Señor y en la contemporaneidad del cristiano con el illud tempus que se abre con la natividad en Belén y se acaba provisionalmente con la ascensión”*²⁴². Por tanto, aunque el tiempo litúrgico es aun tiempo circular, el cristianismo propone un tiempo histórico, lineal y escatológico, Cristo se presenta como el *alpha* y el *omega*, el mundo fue creado de una vez para siempre y tendrá un solo fin; la encarnación tuvo lugar una sola vez y habrá un solo juicio final. Por tanto el cristianismo como monoteísmo histórico está también sujeto a las ambivalencias que presenta la estructura mítica al presentar verdades metahistóricas que se abren al ámbito de lo eterno.

El gran desafío pastoral de los misioneros cristianos fue la conversión de los campos de Europa central y occidental que hubo de emprender la Iglesia con religiones populares vivas, a partir de la instauración del Imperio cristiano. Primó la sabiduría y sensatez por sobre los fundamentalismos radicales, logrando armonizar y resintetizar las tradiciones paganas.

La Iglesia, por su parte, trató de no crear vacíos en las creencias populares, y por eso no se lanzó con afán desmitificador a destruir tradiciones que, desde tiempo inmemorial, habían convertido determinados lugares en santuarios o habían dado un sentido religioso a las fechas más señaladas de la existencia humana o del ciclo temporal de las estaciones del año. La cristianización de las principales fiestas que periódicamente solían celebrarse, se consiguió integrándolas en el curso de la liturgia anual del Misterio de Cristo –Navidad, Cuaresma, Pascua, etc.- y de las solemnidades en honor de la Virgen María y de los santos de mayor devoción –San Pedro, San Juan Bautista, etc.-. En cuanto a los lugares de culto, muchos templos dedicados al Señor y a los Santos se levantaron allí donde habían existido antes santuarios paganos de divinidades locales. Los misioneros, conocedores del arraigo que tenían entre los pueblos las tradiciones ancestrales que consideraban aquellos lugares como sagrados y destinados a la adoración religiosa, estimaron muchas veces más útil el cristianizarlos, instaurando allí el culto al Dios verdadero, que el limitarse sin más a derribar los viejos altares de los falsos cultos gentiles.

²⁴² WATTS, Allan W. *Mito y ritual en el Cristianismo*. Barcelona: Kairós, 1998, citado por Ibíd., p. 163.

Este proceso de cristianización de las comunidades rurales fue muy largo y pasaron varios siglos antes de que el Cristianismo llegase a impregnar profundamente la vida social²⁴³.

Por tanto se terminó por cristianizar a las figuras divinas y mitos paganos que no se dejaban extirpar. *“Un gran número de dioses o de héroes matadores de dragones se convirtieron en san Jorge; los dioses de la tormenta se transformaron en san Elías; las innumerables diosas de la fertilidad se asimilaron a la virgen o a las santas. Incluso podría decirse que parte de la religión popular de la Europa precristiana ha sobrevivido, disfrazada o transformada, en las fiestas del calendario o en el culto de los santos”²⁴⁴.* La Iglesia, de este modo, incorporó una estimable cantidad de elementos paganos que permitieron que pudiera difundirse por toda Europa con un relativo alto éxito.

Por otra parte, los campesinos, por su propio modo de existir en el cosmos, no se sentían atraídos por un cristianismo «histórico» y moral. La experiencia religiosa específica de las poblaciones rurales se nutría de lo que podría llamarse un «cristianismo cósmico». Los campesinos de Europa comprendían el cristianismo como una liturgia cósmica. El misterio cristológico implicaba asimismo el destino del cosmos. «Toda la naturaleza suspira en la espera de la resurrección»; es un motivo central tanto de la liturgia pascual como el folclore religioso de la cristiandad oriental. La solidaridad mística con los ritmos cósmicos, violentamente atacada por los profetas del Antiguo testamento y apenas tolerada por la Iglesia, está en el fondo de la vida religiosa de las poblaciones rurales, especialmente de la Europa del sudeste. Para esta parte de la cristiandad, la «naturaleza» no es el mundo del pecado, sino de la obra de Dios. Después de la encarnación, el mundo se restableció en su gloria primera; por esta razón a Cristo y a la Iglesia se les cargó de tantos símbolos cósmicos²⁴⁵.

Aquí debemos entender que no es tanto una paganización del cristianismo sino una cristianización de la religión tradicional ancestral de su habitantes, el “«cristianismo cósmico» no es una nueva forma de paganismo ni un sincretismo pagano-cristiano. Es una creación religiosa original, en la que la escatología y la soteriología adquieren dimensiones cósmicas; el ser supremo, Cristo, sin dejar de ser el pantocrátor, desciende sobre la Tierra y visita a los campesinos, como lo hacía, en los mitos de las poblaciones arcaicas, el ser supremo antes de transformarse en deus otiosus”²⁴⁶. De este modo Cristo

²⁴³ ORLANDIS, José. *Historia de la iglesia: La Iglesia Antigua y Medieval*. Tomo 1. Madrid: Palabra, 1989, p. 105.

²⁴⁴ *Op. Cit.* ELIADE, Mircea, p. 165.

²⁴⁵ *Ibid.*, pp. 165-166.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 166

no es «histórico» para el campesino, ya que la conciencia popular no se interesa ni por la cronología ni por la exactitud de los acontecimientos, como tampoco por la autenticidad de los personajes bíblicos.

El «paganismo» no es una ausencia de espiritualidad, muy al contrario, y el estudio de las religiones más antiguas de la humanidad lo prueba abundantemente. Un «pagano» no es ni más ni menos que un habitante de un pagus, en otras palabras, un campesino no afectado todavía por el mensaje crístico difundido en las ciudades. Eso es todo. Pero cuando ese mensaje llegó a los «campos», encontró costumbres, rituales, creencias y en definitiva un auténtico sistema de valores y referencias. No pudo adaptarse más que integrándose en el medio, y se produjo una síntesis, casi siempre armoniosa, entre las antiguas creencias y las nuevas, pues la espiritualidad es una e indivisible. No se puede negar que los santuarios cristianos fueron edificadas sobre emplazamientos de antiguos santuarios paganos: hubo continuidad, aunque cambiase la ideología. [...] Ésta es una constatación válida en todas partes y, más todavía, en el dominio céltico. Pues el druidismo tenía una singular elevación espiritual y esta elevación se percibe fácilmente en la manera en que los celtas recibieron el mensaje venido de Tierra Santa. El rasgo de genio característico de los primeros evangelizadores de los celtas fue el de pegar literalmente ese mensaje sobre el fondo sociocultural de las Islas Británicas y de Irlanda en particular. Y allí el cristianismo no sólo tuvo descendencia, sino que adquirió un dinamismo sorprendente por el ardor de su fe y de su acción. [...] Indudablemente el cristianismo celta amenazaba el orden romano porque introducía una falla en un monolitismo querido e impuesto por poderes más políticos que espirituales. El orden humano hizo todo por eliminar la interpretación céltica del mensaje de Jesús y, sobre todo, por borrar todas sus huellas de la mentalidad occidental²⁴⁷.

²⁴⁷ MARKALE, Jean. **EL Cristianismo Celta. Orígenes y huellas de una espiritualidad perdida**. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2001, pp. 17-18. "Mucho más importante es el punto de concordancia que se refiere al fundamento teológico, que, de una forma u otra, condicionó la armonización entre un druidismo triunfante, hecho sociocultural específico de los pueblos celtas, y el cristianismo, mensaje pretendidamente universal y para uso de todos los pueblos en proceso de transformación. Por eso el conocimiento del druidismo, religión que precedió al cristianismo en el noroeste de Europa, es esencial para captar el rostro específico del cristianismo celta. A decir verdad, se sabe poco del druidismo. [...] Se sabe también, por numerosos autores griegos y latinos, que los druidas estaban considerados como intelectuales de gran nivel y, filosóficamente, como espiritualistas. [...] Los descubrimientos más recientes ponen de manifiesto un paralelismo, sino una similitud, entre las creencias de los druidas y las de los cristianos. La afirmación céltica de que «la muerte no es más que la mitad de una larga vida» encuentra su conclusión en la resurrección de Jesús. Y si se estudia atentamente la mitología céltica, se puede estar seguro de que los druidas no eran politeístas. Los innumerables dioses (¡con varios nombres!) del panteón céltico no son en realidad sino las representaciones concretas de determinadas funciones atribuidas a una Divinidad única, absoluta, inefable e innumerable, el Gran Todo, origen y fin de toda vida. ¿Y qué decir de esa noción fundamental de la «tríada» entre los celtas, que se corresponde estrechamente con el dogma cristiano de la Trinidad? La leyenda de san Patrick pretende de que éste convirtió a los irlandeses a la Santísima Trinidad comparándola con un trébol, símbolo esencial de Irlanda. Pero antes, estaba el triskell, esa triple espiral heredada de los tiempos megalíticos y que ilumina los túmulos de la Europa del noroeste". *Ibid.*, pp. 16-17. Para una mejor comprensión del fenómeno céltico dentro de la conformación del cristianismo medieval se recomienda leer: CAHILL, Thomas. **De cómo los irlandeses salvaron la civilización occidental**. Bogotá, Norma, 1998; MARKALE, Jean. **Druidas. Tradiciones y**

Y si a veces se ha hablado de contradicciones o antagonismos -incluso a veces violentos-, que se habrían manifestado entre cristianos y paganos, estas se deben haber dado entre la antigua casta sacerdotal y la nueva, luchas por lo demás que se debieron a causas económicas y políticas, más no espirituales. *“No existe contradicción entre la imagen del Cristo de los Evangelios y de la Iglesia y la del folclore religioso: la natividad, las enseñanzas de Jesús y sus milagros constituyen los temas esenciales de este cristianismo popular. Por otra parte, es un espíritu cristiano y no «pagano» el que impregna todas estas creaciones folclóricas: todo gira alrededor de la salvación del hombre por Cristo; de la fe, de la esperanza y de la caridad”*²⁴⁸. De este modo el cristianismo popular expresado en este cristianismo cósmico se prolongó visiblemente.

*Hay que constatar que el cristianismo cósmico de las poblaciones rurales está dominado por la nostalgia de una naturaleza santificada por la presencia de Jesús. Nostalgia de Paraíso, deseo de recobrar una naturaleza transfigurada e invulnerable, al abrigo de los estragos consecutivos de las guerras, a las devastaciones y a las conquistas. Es asimismo la expresión del «ideal» de las sociedades agrícolas, aterrorizadas continuamente por hordas guerreras alógenas y explotadas por las diferentes clases de «señores» más o menos autóctonos. Es una rebelión pasiva contra la tragedia y la injusticia de la historia; en suma, contra el hecho de que el mal no se revele tan sólo como una decisión individual, sino sobre todo como una estructura transpersonal del mundo histórico*²⁴⁹.

Pues bien, en este proceso de inculturación, los monjes pronto cayeron en la cuenta de que los cultos y creencias que más fervientes se suscitaban estaban dirigidos a la que era conocida como la «Gran Madre» o también como «la Madre de los Dioses». Por otra parte es necesario comprender –argumenta Hani- que el concepto de religión en esa época, dista esencialmente de la que los modernos practican hoy. Para estos últimos la religión constituye un ámbito aparte sin demasiada relación con su vida ordinaria y sus problemas. En cambio en los politeísmos antiguos había una concepción globalizadora y holística de la vida humana, según la cual la fe religiosa y los ritos que la expresan condicionan cada uno de los ámbitos de la existencia, tanto de la vida espiritual, como material, como la agricultura que era la actividad primordial de aquellos pueblos. Y, con distintos matices, lo mismo ocurría en el cristianismo, y ello durante toda la Edad Media.

dioses de los celtas. Madrid: Taurus, 1989, MARKALE, Jean. *The Great Goddess*. India: Inner Traditions International. 1999 y DÖLGER, Franz Joseph *Paganos y cristianos: El debate de la Antigüedad sobre el significado de los símbolos*. Madrid. Encuentro, 2013.

²⁴⁸ *Op. Cit.* ELIADE, Mircea, pp. 166-167.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 167.

Así, en el culto precristiano de la «*Magna Mater*» y de sus distintas hipóstasis²⁵⁰, se comprenderá que “*en los pueblos precristianos de comienzos de nuestra era, la ecuación Madre de Dios = madre de los Dioses se presentase naturalmente y se impusiese a su mente, y que la Virgen María recuperase así los atributos de la primera. Es probable que durante cierto tiempo fuese venerada junto a la antigua divinidad antes de suplantarla*”²⁵¹. En cuanto a los cristianos, se habituaron –dada la mentalidad religiosa que hemos descrito-, a admitir que la *Madre de Dios*, en determinados aspectos y *mutatis mutandis*, pudiese tomar el lugar y desempeñar el papel que antes había ocupado la *Madre de los Dioses* o *Magna Mater*. “*Un elemento que fue determinante en esta evolución es la semejanza asombrosa que podía observarse entre la antes citada representación de la Virgen María y la de las distintas hipóstasis de la Gran Madre. [...] Todas estas formas divinas pertenecen a la categoría de las ctónicas, es decir, las entidades vinculadas a la tierra porque, en virtud de su feminidad, son fuente de fecundidad del suelo como lo son de la fecundidad humana*”²⁵². María sería una especie de último eslabón en una larga cadena de diosas a través de las cuales se diviniza la belleza de la tierra, y por la cual María se asociará naturalmente a la fertilidad de ésta. A través de las diosas del mundo antiguo, Isis, Inanna, Cibeles, Deméter o Afrodita, se vincula con la *Magna Mater* o diosa madre neolítica, de la tierra dadora de vida.

María asumió el papel de Isis, Cibeles y Diana en menos de un siglo. Los cultos a estas deidades, las últimas en desaparecer, se habían ido apagando con el declive del Imperio Romano y eran, en todo caso, reprimidos con frecuencia, cerrándose sus templos y expulsándose a sus sacerdotes. De hecho, parece como si la iconografía de las diosas más antiguas se hubiese trasladado directamente la figura de María, merced a las necesidades del pueblo y merced también al sentir

²⁵⁰ **Hipóstasis:** Este término de origen griego usado a menudo como equivalente a «ser» pero reforzando su sentido. Puede traducirse por «ser de un modo verdadero», «ser de un modo real» o, más corrientemente, como «verdadera realidad». Frente a las apariencias hay realidades que se supone que existen por hipóstasis. En este caso están, según Platón, las Ideas. En general se ha utilizado la palabra «hipóstasis» para designar la substancia individual concreta, pero no todos los autores se avinieron a ese uso. Plotino, por ejemplo, llama ‘hipóstasis’ a las tres substancias inteligibles: lo Uno, la inteligencia y el Alma del Mundo. Lo uno, o el «primer Dios», da origen por contemplación a la segunda hipóstasis, la Inteligencia, y esta da origen a la tercera hipóstasis, o Alma del Mundo. ‘Dar origen’ o ‘engendrar’, significa aquí ‘emanar’. Los principios mismos no se «mueven»: como dice Plotino, «permanecen inmóviles engendrando hipóstasis» (*Enéadas*). Cada una de las hipóstasis ilumina la hipóstasis inferior; por eso Plotino compara cada una de las tres hipóstasis con una clase de luz: el Uno es comparable con la «Luz» misma; la Inteligencia con el Sol; el Alma del Mundo con la Luna (*Enéadas*). Como la hipóstasis era una emanación y se concebía lo emanado por analogía con «lo reflejado», se tendió a multiplicar el número de las hipóstasis. En FERRATER MORA, José. **Diccionario de filosofía abreviado**. Buenos Aires: Sudamericana, 1991, pp. 164-165.

²⁵¹ *Op. Cit.*, HANI, Jean, p. 21. Prosigue y argumenta el autor: “Una prueba de este fenómeno nos la proporciona la situación de la India, donde, todavía hoy, veneran a la Virgen numerosos hindúes a semejanza de la Gran Diosa Madre, sin por ello suplantarla”.

²⁵² *Ibid.*, p. 21.

*de los sacerdotes, que entendían que estos hábitos de devoción inmemoriales debían ser interpretados en términos de la nueva religión. El templo de Isis en Soissons, Francia, se dedicó a la «santa virgen María» entre los años 400 y 500 d.C. Isis y Cibeles habían sido «madres de dioses»; María era ahora «Madre de Dios».*²⁵³

Por tanto el hombre rural veía en forma totalmente connatural la posibilidad manifiesta de reintegración de sus vivencias, anhelos y sufrimientos intrahistóricos en un *imago mundi* que restituye su existencia finita en un estado primordial, eterno y estable que lo hace participar del cosmos y de la tierra, y por medio de éste, a través del proceso de simbolización, lo proyecta a las realidades suprahumanas. Así el hombre trasciende el tiempo y se vincula espontánea y metafísicamente a la naturaleza eterna de Cristo y entiende el rol fundamental de María en el proceso de la encarnación, la imagina, la intuye y así participa de ésta. Así la historicidad del fenómeno religioso queda trascendida, porque el símbolo está dispuesto en lo más profundo del ser humano, y aparecerá en cualquier situación existencial del ser humano con el cosmos. El símbolo siempre prevalece al pensamiento en el desarrollo de la conciencia humana porque le antecede. *“Dispuestos en el interior del ser humano, son capaces de recordarnos verdades reprimidas hace mucho tiempo, que pueden ser de la máxima importancia para hacerse con la vida. Pueden, por tanto, «religarnos», que es de lo que la religión realmente va»*²⁵⁴.

Los dogmas sirven, podríamos decir, de punto de partida desde donde emprender el camino de regreso –soteriología-, para recobrar el núcleo espiritual extraviado que aguarda en los estratos más profundos de nuestra psique a la espera de salir al exterior. *“Considerados psicológicamente hay algo que el estudio de las religiones confirma, a saber, que los símbolos que hay en los dogmas son imágenes primigenias o arquetipos que pertenecen al acervo anímico de la humanidad, y que por lo tanto no pueden serle escamoteados al alma o eliminadas de ella sin que ocurran los consabidos efectos negativos que constituyen los procesos de escisión, represión o alienación”*²⁵⁵.

Debemos ser conscientes de las limitaciones del lenguaje conceptual, pues al expresar un ámbito que es puramente racional, analítico y distintivo, tiende a acabar en la

²⁵³ BARING, Anne y CASHFORD, Jules. *El Mito de la Diosa. Evolución de una imagen*. Madrid. Siruela, 2005, p. 623.

²⁵⁴ Op. Cit., MULACK, Christa, p. 33.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 34. Prosigue la autora: “Pero esto es precisamente lo que la teología protestante ha cometido hasta la saciedad en su locura masculina de destruir imágenes. La riqueza en símbolos que se había acumulado a lo largo de siglos y de siglos de creencia cristiana se concentró en la «palabra pura y clara» masculina, que para muchas cristianas protestantes ha acabado siendo de una tremenda angostura y pobreza espiritual”.

esclerotización, por causa de su excesiva objetivización y limitación, de su definición. De allí resulta -como afirma Mulack-, que sea uno de los motivos por los cuales el dogma haya dejado de entenderse como verdad simbólica. Falta entonces el lenguaje simbólico, que –según pudimos ver- es analógico, sintético y polisémico, características todas éstas necesarias a la hora de establecer el modelo de transmisión de un conocimiento que contiene y supera al lenguaje conceptual por su dimensión más dinámica, abierta y lírica, y que se resiste a ser contenida dentro de los límites de su materialidad concreta, pues actúa sobre la personalidad completa e íntegra del ser humano, dotándolo de sentido y liberándolo; algo que el dogma por sí mismo no es capaz.

Hecho esta larga pero necesaria –y fundamental- argumentación podremos introducirnos en los alcances de la iconografía de las Vírgenes negras y develar en parte el misterio mariano que intuyeron, develaron y elaboraron los hombres del siglo XII y XIII. No obstante la situación de la Virgen María en la doctrina y en la práctica del cristianismo no deja de verse aquejada de cierta ambigüedad: Por un lado la Iglesia sitúa a María muy arriba, muy por encima de todos los santos, incluso por sobre las jerarquías angélicas. También la ha declarado dogmáticamente «Madre de Dios», *Theotokos* y no solamente *Christotokos*²⁵⁶. Y la veneración a ella recibida excede la que se tributa a los santos –la *dulía*- y se honra tributada se conoce como *hiperdulía*. Pero por otro lado la Iglesia nos recuerda que se le considera de condición puramente humana. Por lo demás, el propio título de *Theotokos*, cuando reflexionamos en él nos parece exorbitante dentro de un contexto monoteísta, y pareciese que no parece haber recibido una explicación totalmente satisfactoria ni que estas definiciones agotaran todo su contenido. Sobre todo desde la teología y la dogmática. Por ello, para ir al fondo del asunto, se hace necesario renunciar transitoriamente a estos enfoques, que son de orden especulativo y optar por un enfoque litúrgico del problema del misterio mariano²⁵⁷ –que es el que invoca esta tesis-.

²⁵⁶ El Concilio de Éfeso (tercer concilio ecuménico) debatió sobre si María debía ser llamada *Theotokos* o *Christotokos*. *Theotokos* significa en idioma griego "Madre de Dios"; esto implica que Jesús, a quien María dio a luz, es Dios. Los nestorianos prefieren la denominación *Christotokos*, que en griego significa "Madre de Cristo", no porque nieguen la divinidad de Jesús, sino porque creen que Dios Hijo (el Logos) existió antes del tiempo y antes de María, y que Jesús tomó su divinidad de Dios Padre y su humanidad de su madre; así que para ellos, llamar a María "Madre de Dios" es confuso y potencialmente herético. Otros, en el mismo concilio, creían que negando el título de *Theotokos* acarrearía la implicación de que Jesús no es divino. Al final, el concilio confirmó el uso del término *Theotokos* y con ello afirmaba la indivisibilidad de la divinidad y la humanidad de Jesús (unión hipostática o de las dos naturalezas de Cristo). Así, mientras que el debate trató sobre el título correcto para María, también se trataba de una cuestión cristológica sobre la naturaleza de Jesucristo, una cuestión que volvería a debatirse en el Concilio de Calcedonia (cuarto concilio ecuménico).

²⁵⁷ Cfr. *Op. Cit.*, HANI, Jean, p. 37. El libro de Hani estudia con detenimiento y profundidad las distintas *epiclesis* a la Virgen, es decir, los nombres con los cuales se la invoca y que se encuentran, por una parte, en los textos bíblicos, los

*Los textos litúrgicos, en efecto, transmiten las intuiciones profundas de la fe y abren al espíritu regiones del conocimiento a los que no llega la especulación teológica. No hablamos tan sólo de los textos sacados de las sagradas Escrituras y que la Iglesia ha escogido para las distintas fiestas marianas, textos cuyo valor es demasiado evidente para insistir en él, sino también creaciones de orden «literario» en el sentido más elevado, como himnos, oraciones, etc., que son obra de personalidades de gran talla espiritual y que la Iglesia ha autenticado introduciéndolas en el culto y confiriéndoles así valor de instrumentos de conocimientos para los fieles; lo cual expresa el conocido adagio: *lex orandi lex credendi*, «la regla de la oración es regla de la fe»²⁵⁸.*

Las letanías a la Virgen, u oración colectiva y pública hecha a María, formada por una serie de invocaciones ordenadas del siguiente modo: Santa Madre de Dios, Santa Virgen de las Vírgenes, Madre de Cristo, Madre de la Iglesia, Madre de la divina gracia, Madre purísima, Madre castísima, Madre siempre virgen, Madre inmaculada, Madre amable, Madre admirable, Madre del buen consejo, Madre del Creador, Madre del Salvador, Madre de misericordia, Virgen prudentísima, Virgen digna de veneración, Virgen digna de alabanza, Virgen poderosa Virgen clemente, Virgen fiel, Espejo de justicia, Trono de la sabiduría, Causa de nuestra alegría, Vaso espiritual, Vaso digno de honor, Vaso de insigne devoción, Rosa mística, Torre de David, Torre de marfil, Casa de oro, Arca de la Alianza, Puerta del cielo, Estrella de la mañana, Salud de los enfermos, Refugio de los pecadores, Consoladora de los afligidos, Auxilio de los cristianos, Reina de los Ángeles, Reina de los Patriarcas, Reina de los Profetas, Reina de los Apóstoles, Reina de los Mártires, Reina de los Confesores, Reina de las Vírgenes, Reina de todos los Santos, Reina concebida sin pecado original, Reina asunta a los Cielos, Reina del Santísimo Rosario, Reina de la familia, Reina de la paz²⁵⁹.

himnos y las oraciones introducidos en los oficios de sus diferentes fiestas, y, por otra parte, más específicamente en sus letanías. Estos nombres, en efecto, que se cuentan por decenas y decenas a través de toda la liturgia mariana, reflejan el largo e incesante esfuerzo de los creyentes, sostenidos por la Iglesia, para tratar de delimitar y de decir las inagotables riquezas de la personalidad de María. Este es, el parecer de Hani -y nuestro!-, el mejor medio para acceder a ella.

²⁵⁸ *Ibíd.*, pp. 37-38.

²⁵⁹ Las epiclesis consideradas pertenecen a la liturgia latina y también a las letanías orientales, bizantina y siria. Se encuentran en las lecturas del Antiguo y el Nuevo Testamento de las misas y las vísperas de la Virgen, en sus antifonas, sus himnos y sus motetes, como el *Regina Coeli*, el *Alma Redemptoris mater*, etc., y en las oraciones litánicas, que son, para la liturgia latina, las «Letanías de Loreto», y para la bizantina, la «Oración acatista». Precisemos de todos modos que no todas las epiclesis de estas piezas litúrgicas nos interesan para el tema que nos ocupa: buen número de ellas, en efecto, tienen sólo valor devocional; y que quede bien claro que no creemos que decir eso tenga nada de desdeñoso, desde luego; simplemente queremos decir con ello que no aportan nada para ahondar en el misterio mariano. Las que consideraremos, en cambio, y que la mayoría de las veces: tienen un aire a la vez poético y misterioso, incluso asombroso, son precisamente las que conviene profundizar para hacer avanzar nuestro estudio. *Ibíd.*, p. 37.

La piedad se fue orientando hacia la comprensión del gran misterio desterrando leyendas, pero antes de llegar a presentar sola a la Virgen, hubo un periodo intermedio en que María apareció rodeada de emblemas, símbolos, alegorías e inscripciones, a manera de un esquema teológico dirigido a presentar la inmaculada pureza de María. Los comentaristas del siglo XII empezaron por buscar en la biblia diferentes símbolos que aludieran al nacimiento de Jesús y a la virginal pureza de María²⁶⁰.

Ahora bien, si sumamos todo este estatuto ontológico que se le da a María, con el cual se le honra y se le alaba, y además consideramos el proceso de sustitución que ocurre durante la cristianización acontecida en Europa durante la primera fase de la Edad Media, nos conduce preliminarmente a una delicada cuestión con sólo dos conclusiones posibles: o se considera que estas invocaciones o sustituciones no tienen importancia o significado salvo reemplazar los antiguos cultos femeninos precristianos que no se podían eliminar tan fácilmente por el nuevo culto expresado a la Virgen, sin existir una relación evidente entre ellos –posición que creemos sería insostenible-, o por otro, se considera que existe un vínculo que supondría la participación de elementos comunes y ambiguos entre las antiguas diosas del politeísmo y el monoteísmo cristiano. En cualquier caso:

A fines del siglo XV los símbolos quedaron reducidos a los de origen netamente bíblico, y entre ellos se cuentan: el sol: Electa ut sol, Escogida como el sol (Cantar de los cantares VI, 9); la luna: Pulchra ut luna, Hermosa como la luna (ídem); una puerta: Porta coeli, puerta del cielo (Génesis 28, 17); un cedro: cedrus exaltata, alta como cedro (Eccles. 24, 17); un rosal: Piantatio rosae, planta de rosa (ídem 24, 18); un pozo: Puteus aquarum viventium, pozo de aguas vivas (Cant. de los Cant. 4, 1 b); un árbol: Virga Jesse Floruit; floreció la vara de Jesé (Ezequiel 7, 10); un jardín cerrado: Hortus conclusus, Jardín cerrado (Cant. de los Cant. IV, 12); un lirio: Sicut liliū inter spinas, Como lirio entre espinas (Cant. de los Cant. 11, 2); un olivo: oliva speciosa, oliva vistosa (Eccles. 24, 19); una fortaleza: turris David cum propunaculis, torre de David con baluartes (Cant. de los Cant. 4, 4); Fons hortorum, fuente de los huertos (Cant. de los Cant. 4, 15), una ciudad: Civitas Dei, Ciudad de Dios (Salmo 86, 3)²⁶¹.

²⁶⁰ Op. Cit. SEBASTIÁN, Santiago, p. 423. “Así las *Concordantiae caritatis* de Ulrico a mediados del s. XIV, presentan los símbolos siguientes: la zarza ardiendo, el unicornio, José vendido con su túnica, la piedra que cae del monte, el avestruz que deja los huevos en la arena para que el sol los fecunde, etc. Pero la mayor parte de imágenes se encuentra en el famoso *Defensorium inviolate virginitatis Mariae* del teólogo Francisco de Retz (h. 1400), que recogió las fábulas más extrañas del mundo vegetal y animal para defender la pureza de María, e introdujo el siguiente bestiario mariano: el ave fénix, el unicornio, el pelícano, el león, etc.”

²⁶¹ Op. Cit., SEBASTIÁN, Santiago, pp. 423-424.

Hacia finales del s. XII y en adelante, la imagen de la virgen María perderá su antigua severidad, adquiriendo rasgos de dulzura, humanidad y sentimiento junto con la aparición de la devoción de la Virgen del Rosario, la Virgen de los Dolores y la Virgen de la Misericordia, entre otras, insistiendo en el patetismo y sentimentalismo que acompaña al estado psíquico de la época.

Ahora, dentro de las distintas hipóstasis de la Virgen, veremos algunas que son de particular interés –específicamente tres: la tierra, el árbol y el agua-, para nuestra tesis. La estrecha asimilación de María con la tierra nutricia se inscribe dentro de un tópico mariano típico al permitir ésta al encarnación del Verbo en su seno, así lo plantea Hani

La encarnación del Verbo de Dios en el seno virginal, como se ha dicho a menudo, realizó las «bodas del cielo y la tierra»; por eso la tradición cristiana siempre ha percibido una relación estrecha entre María y la tierra. El padre S. Boulgakof, en su gran obra Du Verbe incarné, refiere, haciéndolas suyas, estas palabras de Dostoievski: «La Virgen María es la Madre, la Tierra húmeda». Hay, en efecto, una connivencia entre la mujer, la madre y la tierra. La tierra es un poder materno y nutricio, receptáculo de las fuerzas difusas. Matriz que procrea sin descanso, resume en sí misma el principio creador de vida, la naturaleza, y por ello reviste un carácter sagrado, constituye una hierofanía: «Tierra santa, generadora de todas las cosas» [...] El propio hombre, en efecto, se siente «hijo de la tierra», como las plantas y los árboles, al haber recibido de ella su sustancia; ¿no explica así el Génesis la creación de Adán? ¿Y no canta el salmista: «Mi sustancia no Te estaba oculta cuando fui formado en el secreto, tejido con arte en las profundidades de la tierra» (Sal. 138-139)? De ahí el nombre «Demetrios», «Dimitri», es decir, «hijo de Deméter, de la Tierra». y si la mujer se siente próxima a la Tierra, mucho más que su compañero, es porque imita a la Tierra cuando da a luz y tiene conciencia de integrarse en la gran actividad de la vida de la naturaleza; porque la tierra no es un organismo inerte, es un organismo vivo; tiene un cuerpo compuesto de los elementos de su suelo, de las piedras, de las montañas y de sus grutas, imágenes multiplicadas de su inmensa matriz, y por eso a la Virgen María se la asocia con las grutas y con sus sustitutas, las criptas, desde la gruta de la Natividad hasta la de Massabielle; y la tierra no sólo tiene un cuerpo, sino que también tiene un alma, y las misteriosas corrientes que la recorren vehiculan la energía vital. La Tierra se convierte para nosotros en una persona, pues en el hombre el mundo toma conciencia de sí mismo, el mundo y cada uno de sus componentes; la tierra, que también tiene vida, pero no conciencia, trata de hipostasiarse en el hombre, y en él se convierte en Deméter, la Terra Mater²⁶².

²⁶² Cfr. Op. Cit. HANI, Jean, pp. 38-39. Aquí es necesario hacer una relevante aclaración al respecto. Hani dice que entendámonos bien cuando decimos que María «es» la tierra, pues alguien podría creer que con eso reducimos a la

En los pasajes citados por Hani, María adquiere un carácter cósmico porque se lleva a cabo en ella las bodas de la naturaleza humana con la naturaleza divina del Verbo creador, y porque Aquel que ella trae al mundo es el Hijo del Cielo y de la Tierra. María, así, es la tierra del paraíso que de nuevo se ha vuelto virgen para que Dios pueda amasar con ella Cristo, el nuevo Adán²⁶³. Interesante es señalar que «materia» es la sustancia primaria de que están hechas todas las cosas, y materia vendría –al parecer- del latín *mater*, que significa «madre». Pero, sobre todo, la tierra, la gran tierra constitutiva esencial de este mundo, es la «Madre», la matriz que recibe las simientes para desarrollarlos. El agua precede a la creación y produce los gérmenes, la tierra los recibe en su seno, produce y desarrolla las formas vivas. El simbolismo se hace aquí más que evidente. La asociación de la catedral gótica con la caverna, con el interior mismo de la tierra tiene su correlato exacto con la estrecha relación de María y la tierra, *Mater* y materia. Las famosas *Notre-Dame-de-Sous-Terre* medievales lo confirman.

Una segunda asimilación de María es al árbol. Así, en el himno Acatista²⁶⁴ y los himnos sirios, la Virgen se ha convertido en el Paraíso donde está plantado el Árbol de la Vida: «Paraíso espiritual que tiene en su centro el Árbol de la Vida», e incluso se ha convertido en ese mismo Árbol. *“El árbol, uno de los símbolos sagrados más universales, es la imagen de la fuente inagotable de la fertilidad cósmica, la de la vegetación, que se resume entera en él: ciclo de muerte y resurrección, regeneración perpetua por medio de la energía vital de la tierra, era muy adecuado para simbolizar igualmente la regeneración espiritual. Más aún cuando, arraigado en la tierra para su crecimiento, manifiesta la vida*

Virgen a no ser más que una imagen de una realidad cósmica: temor que no carece de fundamento, porque desdichadamente es eso lo que muchos que se jactan de intelectualidad han visto en la Santísima Virgen. La metonimia tiene que ver con el simbolismo bien comprendido, en el sentido tradicional: el símbolo tiene valor ontológico, desde luego, cuando lo tomamos en la interpretación «vertical», es decir, conforme a la dirección que liga entre sí todos los aspectos del ser y que hace que determinada realidad superior se refleje en otra determinada que es inferior, de suerte que hay analogía de ser entre las dos y que puede decirse que la realidad inferior «es» la realidad superior, lo que significa muy exactamente que la manifiesta y que permite remontarse hasta ella. Pero es evidente que no hay identidad absoluta entre las dos: lo cual por lo demás sería absurdo, porque si así fuese las dos realidades no serían más que una. Lo mismo pasa en la simbología cristológica cuando Cristo dice *“Yo soy la puerta”* o *“Yo soy la luz del mundo”*.

²⁶³ *Ibid.*, p. 40.

²⁶⁴ **Himno Acatista:** El sábado de la quinta semana de Cuaresma, la Iglesia de Oriente celebra el Himno Acatista de su Santísima Soberana, la Madre de Dios y siempre Virgen María. Por medio de himnos le dan gracias a Quien en todo momento les ofrece Su protección, y en memoria de los acontecimientos que marcaron a Constantinopla en tiempos de Heracles. Todo el pueblo de Constantinopla recordando aquel día en que innumerables tropas Escitas invadieron la ciudad, cuando el Patriarca Sergio, llevando en procesión el Icono de la Santa Madre de Dios, los exhortó a no dejarse vencer y a asegurar a los resistentes, consiguiendo así de la Santa Virgen la victoria total sobre los enemigos. Ese día, para darle gracias Le cantaron toda la noche de pie, puesto que ella no dejó un instante de velar por ellos. Desde entonces, en recuerdo de ese prodigioso hecho, la Iglesia ha consagrado esta Festividad a la Madre de Dios, en este momento del año. Y al himno se le llama Acatista, porque fue de pie que fue celebrado por el Clérigo de la ciudad y por todo el pueblo. Ver CERBELAUD Dominique. *María; un itinerario dogmático*. Salamanca: San Esteban-Edibesa, 2005.

*en ascenso hacia el cielo*²⁶⁵. Si Jesús es el árbol de la Vida, María es el Edén de Dios, pues de allí ha salido el *lignum vitae*. En el «elogio de la Sabiduría» en el Eclesiástico, que se ha identificado con María, podemos leer aún: *“He crecido como cedro del Líbano, como ciprés de las montañas del Hermón. He crecido como palmera de Engadí, como plantel de rosas en Jericó, como gallardo olivo en la llanura, como plátano he crecido*²⁶⁶. También existe un correlato al asociar a la catedral gótica con el árbol –como vimos en epígrafes anteriores-, como también a una manifestación de la Virgen. *“Por toda su naturaleza, el árbol estaba llamado a ser considerado una epifanía de la divinidad y, más particularmente, de la Tierra Madre, que ofrece con él una de sus más espectaculares producciones; y por eso era normal que también fuese asimilada al Árbol, y al Árbol de la Vida, naturalmente, pero a todos los árboles en la medida en que el Árbol de la Vida es en modo un arquetipo*²⁶⁷. Las numerosas estatuas medievales de *Notre-Dame-du-Pillier* que podemos encontrar en las catedrales, independientemente de su materia, no representan otra cosa que el tronco de un árbol. Por extensión todo el ámbito de María es la vida vegetal, las profusas asociaciones de ésta a un jardín, a los cultivos, los viñedos o las flores lo demuestran. *“Soy un narciso de Sarón, una azucena de los valles*²⁶⁸. Las copiosas y exuberantes ornamentaciones con motivos vegetales de las catedrales lo confirman.

Una tercera y última que queremos hacer es la asimilación de María al agua, pues las aguas simbolizan la totalidad de las virtualidades, son como la matriz de las posibilidades de existencia. Hani argumenta que el agua es el principio de lo indiferenciado y de lo virtual, el agua es el fundamento de toda manifestación cósmica y el receptáculo de todos los gérmenes.

El cuerpo de la tierra, como hemos dicho, es recorrido por corrientes de energía viva; pero también la recorren otras corrientes de energía, las corrientes de las aguas. La fuente, el manantial, al mismo tiempo que ser la tierra misma, es imagen de la madre; y también lo es, pues, de la Virgen: «Fuente viva e incorruptible», canta la Acatista, «Fuente inagotable del agua vivificante», «Oh Madre de Dios, tú eres la fuente viva que mana con abundancia». Es la «Fuente sellada» del Cantar de los cantares, de la que antes hablábamos. Desde los primeros siglos, como puede comprobarse por ejemplo en el Evangelio árabe de la infancia, a María se la

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 41

²⁶⁶ Ecles. 24, 13-14.

²⁶⁷ *Op. Cit. HANI, Jean*, p. 41.

²⁶⁸ Cant de los Cant. 2, 1.

*asimiló a la Fons Vitte, «Fuente de la vida», la Fuente infinita que es causa y principio de crecimiento y ha inspirado el icono de la Virgen zoodotes peghe, «fuente vivificante» representada sentada con el Niño en el centro de una pila de la que cae el agua a un estanque en el que hay ciegos y paralíticos que esperan la curación. Eso es porque el agua es el medio original de los seres, receptáculo de los gérmenes, matriz de las posibilidades de existencia; el agua, con la tierra y la mujer, constituyen el circuito antropocósmico de la fecundidad*²⁶⁹.

De allí que los pozos que se encuentran en muchas iglesias antiguas que fueron consagradas a María –prosigue Hani- representan la «Fuente sellada», la «Fuente de la Vida», como en el caso del pozo de Saints-Forts en la cripta de Chartres²⁷⁰. A eso hay que añadir el hecho, ya señalado, de que varias estatuas de la Virgen fueron encontradas en pozos o en fuentes²⁷¹. ¿No rige también la Virgen las aguas termales²⁷²? Por otra parte, el vínculo entre la virgen María y la tradición de la diosa madre se refleja etimológicamente en su nombre, «Mariam», «Myriam», «Maris» o simplemente «María», proviene del vocablo latino *mare*, que significa «mar». Todos los grandes mares nacen del océano primordial o de los abismos de agua, el útero primordial de la vida del cual emerge toda criatura. A María se le conoce como *Stella Maris*, «estrella del mar», que evoca, además, el celeste mar del firmamento nocturno, el océano terrestre. A veces se simboliza a María como la red de pesca y a su hijo como el pescador divino y «pescador de hombres»²⁷³.

Una somera descripción de los cultos a la *Magna Mater* en la Europa precristiana nos puede ayudar a comprender mejor este fenómeno. Sabemos que a partir del s. III a. C. el culto a la diosa Isis se esparció con gran éxito por Europa y Oriente. Y al igual que Cibeles y Artemisa se convirtió en hipóstasis de la *Magna Mater*. De hecho Hani sostiene que había varias de estas estatuillas en templos cristianos con la inscripción del vocablo

²⁶⁹ *Op. Cit. HANI, Jean*, p. 45.

²⁷⁰ También existen pozos en San Víctor en Marsella; en Chauriat (Auvernia) la antigua iglesia parroquial estaba construida sobre una cripta de la que manaba una fuente; en Aioth, hay una fuente milagrosa bajo la iglesia; en Saint-Germain-des-Prés de París, el pozo estaba en el fondo del antiguo santuario, y lo mismo en la antigua iglesia de St.-Marcel; el pozo sigue existiendo en Notre-Dame de l'Épine, en el Marne, con el significativo nombre de «Pozo de la Virgen»; por último en Notre-Dame de Limoux, en Aude, está en medio del coro. Cfr. *Ibid.*, p. 46.

²⁷¹ En Clermont, la Virgen negra fue sacada del pozo milagroso de Notre-Dame du Port, y lo mismo en Chappes, en Plancoët, etc. Acabamos de mencionar un pozo milagroso; el de Limoux que lleva la siguiente inscripción: *omnis qui bibit hanc aquam, si fidem addit, salvus erit*, «todo el que beba de esta agua, si tiene fe, será curado», pues es conocido que esas aguas tienen poderes curativos. Cfr. *Ibid.*, p. 46.

²⁷² Conocemos Notre-Dame d'Aix-les-Thermes, Notre-Dame de Bourbonne, Notre-Dame de Plombières, y muchas otras en Orcival, en Font Romeu, en Liesse, muchas en Bretaña, en Folgoët, boud, Lansoch, Landivy, etc. Cfr. *Ibid.*, p. 46.

²⁷³ Cfr. *Op. Cit. BARING, Anne y CASHFORD, Jules*, pp. 630-633. «El mar era el ideograma de Nammu, la diosa sumeria; Isis era «nacida de todo-lo-que-es-agua»; Hathor es «el abismo de aguas del cielo»; Nut, diosa del cielo, deja caer su leche bajo forma de lluvia; Afrodita nace de la espuma del mar». p. 631.

Virgo Paritura, «La Virgen que tiene que dar a luz». No obstante estos cultos de origen grecoegipcio o grecorromano, la predominante influencia será la ejercida por las divinidades céltica en toda la Galia, pues “la tradición céltica fue ciertamente la primera y determinante en la Galia a la hora de operar el paso del culto de la Terra Mater al de la madre de Cristo, en la medida misma en que el culto era entre los galos de una particular elevación y estaba mucho más cerca de la tradición ortodoxa y de la pura metafísica que el de los grecorromanos”²⁷⁴.

Independientemente de cuál fuese la influencia ejercida por aquellas divinidades grecorromanas en el culto de la Virgen en general y de la Virgen negra en particular, no hay que olvidar otra influencia cuyo papel fue sin duda más importante todavía, el de las divinidades célticas, cuyo culto era particularmente floreciente en tierras galas. Un culto cuyos lejanos orígenes se remontan a la edad neolítica (a partir del año 9.000 a. de C.) e incluso más atrás todavía, al paleolítico [FIG. 232]. Las estatuillas esteatopégicas de esta última edad dan fe de un culto a la Magna Mater que regía la maternidad y la fecundidad en general²⁷⁵.

No hay duda, a su vez, que el origen de la iconografía relativa a María se remonta al origen de las catacumbas, cuando la cristiandad era todavía una secta judía perdida en el declinar del Imperio Romano. Pero en estas crudas, ingenuas y, sin embargo, conmovedoras representaciones, la Virgen juega solamente un papel de muy poca importancia en opinión de Jean Markale. Ella aparece como una insignificante figura en medio de las escenas que ilustran la vida de Jesús. Debemos esperar al siglo IV para encontrar características familiares de quien será llamada más tarde la Madonna. Las primeras imágenes en las cuales aparece María sola, son encontradas en las iglesias de Siria y en el Cercano Oriente. Desde allí, estas migraron al Occidente, siguiendo las rutas comerciales y, por consiguiente, penetrando los anteriores territorios celtas donde estas podrían haber emergido con las imágenes de la diosa madre para luego dar nacimiento a un arte completamente original y que contenía mucho significado simbólico. Inmediatamente luego del Concilio de Éfeso, después de que el Papa Sixto III (432-440) tuvo una antigua estructura romana hecha dentro del santuario oficial de María (la basílica de Santa María Maggiore), la mayoría de iglesias y catedrales de Francia fueron también dedicadas a la Virgen, así como algunas abadías lo fueron como la de Autun, Tours y Poitiers. Poco a poco, muchos santuarios tomaron el nombre de la Virgen María, Madre de Dios, la *Theotokos* hecha oficial por el Concilio de Éfeso. Esto podía sólo

²⁷⁴ *Op. Cit.* HANI, Jean, p. 33.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 25.

corresponder a un deseo consciente entre la fe de hallar dentro del mensaje Cristiano mismo, la imagen de la antigua Diosa de los Inicios, momentáneamente dejada de lado y oscurecida a favor del Salvador, quien tenía que ser masculino, ya que él tenía la capacidad viril y el poder²⁷⁶ –afirma este autor-.

Aquí debemos entender que las diferentes entidades divinas que podamos encontrarnos no son sino diferentes nombres que adopta la Magna Mater en diferentes regiones²⁷⁷. Belisa que, por medio de Belsa, dio origen a la Beauce, tierra donde se encuentra Chartres, sería uno de los célebres santuarios de la Virgen negra, lo cual hace pensar que la *Virgo Paritura* que allí honraban los druidas del pueblo de los carnutos era Belisama, la Gran Madre con ese nombre. Otra de sus hipóstasis era la de Anna, anu, anis, Dana. Anna es una divinidad negra del folclor galés. Toda la Galuia veneraba a Anna, y señalemos por lo demás que la santa Ana de Commana es negra, y sobre todo en un vitral del transepto norte de la catedral de Chartres, bajo el rosetón, puede verse representada a Santa Ana negra llevando en brazos a María niña, y rodeadas por los sumos sacerdotes Melquisedec y Aarón, y los reyes David y Salomón [FIG. 233].

Pero no hay que pensar que la madre de María eliminase a su hija en los territorios de la Anna céltica: la Virgen negra reina en el más importante de ellos, Le Puy, que en la época galorromana se llamaba Anicium, es decir, «la ciudad de Anis», otro nombre de Ana [...]. Anicium como Chartres, fue un centro druídico muy importante del que nos queda como testimonio, una losa de piedra que se considera que viene de un dolmen, denominada la «Piedra de las Fiebres», enquistada al pie de la última escalera que conduce a la entrada de la basílica y que desde siempre obra curaciones. Por otra parte, los arqueólogos han recogido toda una multitud de indicios que muestran con certidumbre que la antigua señora del ligar era una Anis negra.

Es notable, igualmente, que en dos de los tres santuarios medievales más notables de la Virgen, Chartres y Le Puy, la historia nos remita a una de las hipóstasis, la negra, de la gran madre céltica, y pronto veremos que sin duda hay que añadir un tercero, Rocamadour²⁷⁸.

Quisiéramos tocar ahora el punto de las funciones iniciadoras de estas deidades negras, ctónicas tanto grecorromanas como célticas. Ciertas tradiciones atribuyen a

²⁷⁶ Cfr. MARKALE, Jean. *The Great Goddess*, cap. IV *El triunfo de la Madre: La Edad Media Cristiana*. India: Inner Traditions International. 1999 pp. 111-112.

²⁷⁷ Cfr. *Op. Cit.* HANI, Jean, p. 26. Es al mismo tiempo Belisama, Regantona, Brigantia, Brigit y, sobre todo, Ana o Dana. Con el nombre de Belisama, era venerada principalmente en el centro, el oeste y el norte de la Galia, como lo señala también aquí la toponimia: Bellême (Orne), Balesmes (Haute-Marne), Blesmes (Aisne), Blismes (Nièvre), Beleymas (Dordogne). Hani afirma que hay que prestar particular atención a la forma reducida del nombre de Belisama.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 27.

algunas de éstas que se le realizaban sacrificios humanos a cierta «madre negra», como en el caso de Rocamadour, deidad que se conocía como Sulivia. *“Esta tradición es valiosísima en más de un sentido porque nos refiere de modo ejemplar el proceso de lo que debió de suceder un poco en todas partes cuando el culto de María sustituyó al de la anterior señora del lugar”*²⁷⁹. Debemos considerar en todo caso que lo de los sacrificios humanos a la antigua deidad céltica es del todo falso, pues no sólo carece de fundamento para la zona en cuestión, sino que son deformaciones que se agudizan con el correr del tiempo y de lo que trata es de la forma típica de un culto místico, que sigue el esquema de iniciación de «muerte y resurrección», rituales que tenían por objeto hacer que el candidato o neófito muriese al estado profano para introducirlo a un estado sagrado o superior, la denominada muerte óptica, presente por lo demás en el rito del bautismo paleocristiano.

*El neófito tiene que «morir» al estado profano y regresar embrionariamente antes de «renacer» al estado espiritual superior. Los ritos de muerte iniciática son variados, pero todos apuntan a operar un regressus ad uterum; se trata de una regresión que no es de orden fisiológico, por supuesto, sino de orden cosmológico. Los múltiples formatos de estos ritos utilizan siempre, de una forma u otra, el símbolo del vientre maternal, no de la madre humana, sino de la Madre cósmica, la Magna Mater; la mayoría de las veces es una inmersión en el agua –un bautismo– o la entrada en una gruta, la caverna-vientre de la Tierra, de la Terra Mater, entrada que representa un entierro como el bautismo, puesto que el agua es el otro símbolo de la Matriz cósmica.[...] En todos los casos, pues, para el candidato se trata de un «regreso a la madre», es decir, a la divinidad iniciadora, que se considera que lo hace morir antes de hacerlo revivir. Como estos ritos, por definición, son secretos, es de imaginar con qué facilidad pudieron nacer ideas groseras en la imaginación de aquellos a quienes se mantenía al margen, sobre todo cuando los cultos en cuestión habían dejado de practicarse normalmente, durante aquel periodo intermedio entre los últimos tiempos de las religiones precristianas y el establecimiento definitivo del cristianismo; los antiguos cultos tomaron entonces fácilmente el aire de actividades de «secta» [...]*²⁸⁰.

Por tanto vemos lo fácil que fue caer en esas deformaciones donde ritos iniciáticos se convertían en oscuras y tenebrosas historias, donde no eran más que ceremonias a las divinidades ctónicas en su función primordial como «madres iniciadoras» análogos a los cultos místicos de Eleusis. Pero esto ya nos da un indicador que nos permite interpretar el sentido de los títulos e inscripciones en las imágenes de algunas Vírgenes negras:

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 28

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 29

Virgo Paritura «La Virgen que está por dar a luz», de la cual la más célebre es la actual imagen de Notre-Dame-de-Sus-Terre.

En Chartres, en efecto, la tradición druídica se ha conservado y oficializado, puesto que el cartulario de la catedral, tractatus de aliquibus nobilitatem et antiquam fundationem Carnutensis ecclesiae tangentibus dice que, cien años antes del nacimiento de Cristo, los druidas habían levantado un templo a la Virgen que daría a luz y habían consagrado una estatua de la Virgen con niño «pese a que no existiesen conforme al tiempo», estatua «que hizo milagros y curaciones numerosas». El antiguo misal de Chartres de 1482 contenía también una oración que dejaba constancia de esta tradición, que de esta forma se integraba al culto²⁸¹.

La expresión *Virgo paritura* –según Hani- tiene un segundo sentido asociado con el primero: está directamente relacionado con el rol de iniciadora de la *Magna Mater*; siempre virgen que da a luz a un niño divino pero que también otorga el nacimiento espiritual a quienes son admitidos en su culto iniciático. “Hay allí algo a lo que hay que prestar suma atención, pues tenemos aquí la explicación más plausible y más profunda del favor particular que conocieron y conocen todavía las peregrinaciones a los santuarios de Chartres, Le Puy, Rocamadour, etc., y de todas las peregrinaciones de la Virgen María en general²⁸²”. Podemos establecer entonces, un fuerte vínculo entre las peregrinaciones y las iniciaciones:

Porque peregrinación está íntimamente relacionada con la iniciación; su simbolismo, que es el del viaje en general, está siempre en relación con la peregrinación arquetípica, o sea, la peregrinación a «Tierra Santa» siendo ésta a su vez símbolo del «Centro del mundo», el «lugar» en el que se comunica con el Cielo. Una tierra de peregrinación constituye siempre, en cierto modo, según los casos, «un valle de gracia» o un «monte de la salud (salvación)», como si fuese una copia del Otro Mundo. No es cualquier lugar, sino que es, como hemos dicho, un lugar en el que «sopla el Espíritu» porque ha sido sacralizado por una hierofanía, y en el que la «gracia celestial», pero no sin relación con la «tierra», se manifiesta y actúa con más fuerza. Eso es lo que sienten, más o menos conscientemente, los peregrinos que van allí a «recargarse» de energía espiritual, si se nos permite la expresión, y para los más conscientes también es un medio de, yendo a ese «centro del mundo», avanzar un poco más en el «viaje interior»

²⁸¹ *Ibid.*, p. 30. Debemos hacer notar que muchas otras Vírgenes negras fueron declaradas *Virgines pariturae*: Saillens cita las de Longpont, Auxerre, Châlons-sur-Marne, Nogent-sur-Coucy y Moutiers-en-Puisaye. Hay otras: en Nogent-sur-Seine, el monasterio construido por el abad Guilbert se alzaba, según él, en el lugar donde los druidas sacrificaban a *Matri futurae Dei nascituri*, «la Madre futura del Dios que ha de nacer».

²⁸² *Ibid.*, p. 31

hacia el «centro del ser», pues la verdadera peregrinación es la peregrinación hacia el centro del ser, que es también el «lugar del corazón»²⁸³.

Llegados a este punto es pertinente resolver otra cuestión y que tiene que ver con el hecho de la súbita multiplicación de las efigies de las vírgenes negras en un tiempo tan acotado, los siglos XII y XIII [FIGs. 234 y 235]. La pregunta irresistible que debemos hacernos es ¿cómo es posible que si las Vírgenes negras tienen su origen en las estatuillas de los cultos cristianos o precristianos de los primeros siglos de nuestra era, recién aparecieran tan tardíamente en escena? Muchos autores atribuyen como razón el desarrollo y los cambios que tuvo la disciplina eclesiástica durante la Alta Edad Media. Si durante los siglos V al X la Iglesia se dedica a eliminar, resignificar o «purificar» ciertas prácticas de los restos de los cultos «paganos» supervivientes, entre ellos la ejecución de imágenes talladas de antiguas deidades, para suplantadas por esculturas que representasen a Dios y los santos. Probablemente los druidas dan las instrucciones de esconder las imágenes de estas divinidades femeninas o de la misma Virgen María, tan veneradas por el pueblo, en ciertos lugares sagrados como en pozos o fuentes, grutas y cavernas, o en las mismas raíces de encinos -su árbol sagrado por excelencia-. Una vez que las condiciones pastorales cambian dado las definiciones dogmáticas sobre las imágenes que se hicieron en el Concilio de Nicea II (787) –ya estudiada en detalle en epígrafes anteriores-, y se produce la necesaria estabilidad y una administración más centralizada durante la época de Carlomagno, se fueron autorizando progresivamente el uso de imágenes talladas para el culto y comenzaron a reaparecer las imágenes que habían sido ocultadas que fueron cristianizadas. *“Así, muy probablemente, cierto número de imágenes negras que habían sobrevivido al establecimiento del cristianismo permitieron conservar la memoria de las diosas ctónicas y constituyeron los prototipos de las Vírgenes negras que se fabricaron en los siglos XI y XII conforme al tipo de la «majestad» canónica fijada tras el Concilio de Éfeso»²⁸⁴.* Estas consideraciones han llevado a concluir a algunos autores que el gran auge de estas Vírgenes negras sería de origen popular, pero –sostiene Hani- esto sería ignorar la dimensión espiritual de las Vírgenes Negras y quedarse en su aspecto puramente exterior y superficial de las cosas y es por tanto, insostenible: *“No hay ningún ámbito, sea cual sea, en el que exista creación popular, y sobre todo en el ámbito religioso, en el que las creaciones son obra del clero.[...] Que ese culto sea popular –si por ello se entiende que ha gozado del favor del*

²⁸³ *Ibid.*, p. 31.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 33.

pueblo-, es cierto, pero no es menos cierto que el pueblo no lo ha inventado, sino que lo ha recibido”²⁸⁵. Además ya hemos tenido ocasión de afirmar que el clero regular – benedictino y cisterciense- es la fuente misma del extraordinario desarrollo del culto mariano. El abad de Mont-Saint-Michel, Robert de Torigny nos relata en su *Crónica* que tanto la peregrinación como todos los elementos presentes en el culto de Rocamadour son obra de los benedictinos: “*Apresurémonos a decir que esta acción concerniente a las Vírgenes negras, naturalmente, se enmarca en una empresa mucho más amplia en favor del culto mariano en general, que alcanza entonces su apogeo con el Císter y San Bernardo; todas las catedrales están dedicadas a María*”²⁸⁶. Notre-Dame de Chartres, Notre-Dame de Senlis, Notre-Dame de París, Notre-Dame de Laon, Notre-Dame de Noyon, Notre-Dame de Reims, Notre-Dame de Amiens, Notre-Dame de Rouen, Notre-Dame de Bayeux, Notre-Dame de Coutances, Notre-Dame de Évreux, Notre-Dame de Etampes, Notre-Dame de l’Épine ... *presque sans fin*. Así fue como la visión de unos pocos se convirtió en la devoción de la mayoría.

*Se puede reconstruir bastante fácilmente la forma en que se produjeron las cosas. Las estatuas desaparecidas, es decir, ocultadas, en el siglo V, y reaparecidas en el X y el XI, dieron pie a la intervención de las órdenes monásticas para implantar efigies negras –o blancas, por supuesto- en un extenso ámbito de la Galia y en la Europa occidental. El pueblo, que, si bien no es su creador, sí es en cambio un notable conservador de antigüedades –pensemos, si no, en los cuentos de hadas- vehiculaba la antigua tradición céltica y galorromana que sale de su sueño en aquel momento. Los monjes, por su parte, estaban entonces en posesión de todo el «saber», y cuando se habla de «saber» en una sociedad tradicional, se trata de algo muy distinto de lo que se designa así en el mundo moderno: el saber de los monjes abarcaba también ese saber, naturalmente, pero poseía además, al menos su élite intelectual, el Conocimiento superior, de origen metafísico, y las ciencias sagradas que de él se derivaban, como la astrología, la alquimia, etc., ciencias que se desarrollan igualmente en este período bajo la influencia de los sabios de España. Es esta elite intelectual la que favoreció la implantación del culto a la Virgen negra, pues conocía muy bien su elevado significado espiritual procedente de la tradición céltica. La leyenda estereotipada de su «invención» nos remite a una empresa de reactivación: los «sabios» trabajaron las tradiciones populares introduciéndolas en su elevada ciencia y se provocó en el pueblo el «descubrimiento» para reactivar un culto*²⁸⁷.

²⁸⁵ *Ibíd.*, p. 34.

²⁸⁶ *Ibíd.*, p. 34.

²⁸⁷ *Ibíd.*, p. 35. Precisaremos –sostiene Hani- que consideraremos estas leyendas del modo en que lo hacen las sociedades tradicionales, es decir, no como puras ficciones, sino como relatos que transmiten , en forma gráfica,

De este modo el canon regular, que poseía las condiciones espirituales e intelectuales para comprender el misterio profundo que se estaba revelando en la sociedad de la época, logró hacer la prodigiosa síntesis de levantar el culto mariano dando forma a un anhelo que estaba latente en el corazón del pueblo. *“La Virgen negra es una construcción teológica y simbólica que se implanta por todas partes al mismo tiempo porque traduce un pensamiento teológico -yo preferiría decir: metafísico- y una idea mariana comunes a todas las abadías de la época... en todos los lugares hay, por parte de los artistas, la ejecución de un mensaje de madera encargado por las órdenes monásticas...”*²⁸⁸.

Ahora, para que este mensaje sea bien comprendido es necesario que lo situemos en el contexto intelectual y social de la época, y tiene que ver con la maduración de la civilización cristiana occidental que alcanzará su apogeo entre los siglos XI y XIII:

*Asistimos, durante los siglos XI y XIII, a una prodigiosa empresa general de restauración de la tradición céltica, engarzada en el cristianismo, en el ámbito político, intelectual y religioso. Lo que entonces se hizo es nada menos que la constitución definitiva, tras los sobresaltos del primer milenio, de la verdadera sociedad cristiana en un espíritu perfectamente en armonía con la Tradición sagrada universal, gracias a la reviviscencia de los elementos más ricos del celtismo portador de la tradición primordial, tal como aparecen en la institución de la caballería y de la Orden del Temple, y la epopeya de las novelas bretonas con la Búsqueda del Santo Grial. [...] En este contexto institucional de inspiración íntegramente religiosa, el culto a la Virgen negra debía de tener particular importancia para que las grandes órdenes monásticas resolviesen extenderlo del modo que hemos dicho. [...] Pero no puede decirse nada de la Virgen negra sin considerar primero el misterio mariano en su conjunto, del cual el misterio de la Virgen negra es tan sólo un aspecto, y una prueba de ello la tenemos en el hecho de que muchos de los rasgos exteriores o de los detalles que habitualmente se presentan como característicos de la Virgen negra pertenecen igualmente a la Virgen en general, comenzando por el tipo mismo de la estatuaria mariana, ya se trate del tipo de la «majestad» o de la «madre con niño», y lo mismo ocurre con la gruta, la fuente, el árbol, etc.*²⁸⁹

Dicho esto, precisaremos entonces algunos aspectos centrales del misterio mariano presentes en la iconografía de la Virgen en Majestad o de la *Theotokos*. Un aspecto importante a tratar tiene que ver con la representación tipológica de las imágenes

realidades de orden interior que, por lo demás, muy bien pueden manifestarse en ciertos casos exteriormente con las imágenes mismas que utilizan los relatos.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 35.

²⁸⁹ *Ibid.*, pp. 35-36.

de Nuestra Señora, sean Vírgenes Negras o Blancas, que las vemos indefectiblemente sentadas en un trono sosteniendo a Jesús. Es la exacta correspondencia tipológica del icono bizantino de la *Theotokos Kiriotissa*, es decir, María, la Madre de Dios como *Trono de Sabiduría*, con Jesús centrado entre las piernas [FIGs. 236 y 237].

*Así amaneció el día de las pinturas y esculturas que representaban la hodigitria, supuestamente el busto de la Virgen, su mano derecha en su pecho y sosteniendo el niño Jesús –la clásica Madonna- entonces, la nikopeia, la “dispensadora de victoria”, en una postura real con su divino hijo sentado entronizado en sus rodillas como un rey, y finalmente, la así llamada Virgen orante, la que intercede en nombre de sus innumerables niños que son todos los seres humanos. Estos tres tipos de representaciones son las más antiguas y dieron lugar a un inconmensurable número de variaciones en el Occidente, de acuerdo a las motivaciones que inspiraron a cada individuo pintor o escultor.*²⁹⁰

Ya san Bernardo enseñaba en una de sus homilías: “Con razón, pues, se nos representa a María vestida de sol, por cuanto penetró en el abismo insondable de la sabiduría divina”²⁹¹. O en este otro sermón: “No existe en el mundo lugar más sagrado que el templo de su seno virginal, en el cual María recibió al Hijo de Dios, ni en los cielos existe un trono más glorioso que el que regaló hoy a María su propio Hijo. ¡Cuán dichosos e inefables son ambos recibimientos!, desbordan por completo toda humana inteligencia”²⁹². Esta reproducción *ad infinitum* del prototipo de este modelo consagrado está enlazada al propio estatuto ontológico que ostenta María, reconocida en las liturgias Oriental y Occidental, como en la exégesis que hizo la tradición y el magisterio, que sólo podía expresarse de modo extraordinariamente conmovedor y en toda su magnífica profundidad y misterio debido a la docilidad y pureza del viejo artista medieval. Se revela aquí como el verdadero arte sagrado es capaz de hacer sensible lo inteligible y permitirnos remontarnos a las más altas verdades espirituales y metafísicas, pues como vimos, *extrema es tangunt* –los extremos se tocan-.

Antes de proseguir, debemos advertir que sólo consideraremos algunos aspectos esenciales del misterio mariano -que tanto eco hizo en los siglos XII y XIII-, pues la profundidad y riqueza, así como las infinitas posibilidades que se abren son

²⁹⁰ Op. Cit. MARKALE, Jean. *The Great Goddess...*, p. 113.

²⁹¹ Op. Cit. DE CLARAVAL, san Bernardo. *Homilías Marianas*. Sermón 21, “*Mujer vestida de sol*”, sermón en el domingo infraoctava de la Asunción., p. 177. También recomendamos leer de san Bernardo *Ibid.*, la homilía 16 “*María, Madre de la Sabiduría*”, con el cual comienza la IV homilía *Super Missus est*, es decir, en alabanzas a la Virgen Madre, pp. 132-146.

²⁹² *Ibid.* Sermón 17 *María: Regalo que la Tierra envía al Cielo*. Sermón I en la Fiesta de la Asunción de Santa María. p. 149.

inconmensurables para un trabajo de este tipo, por lo que sólo nos referiremos a ciertos aspectos que tengan una expresión formal o material en las obras de arte sacro, además que ya hay varias hermosas obras y autores muchísimos más competentes –como hemos visto-, que han revelado los insondables alcances del misterio mariano²⁹³.

Cuando hablamos de «misterio», debemos precisar lo que entendemos por tal palabra. La entendemos en el sentido religioso oficial según el cual el misterio es la expresión, más o menos simbólica en su forma, de una realidad trascendente y que va más allá del modo ordinario de pensamiento, que es racional; el objeto del misterio, sin embargo, no es lo irracional, sino lo superracional; no es, como cree el vulgo, «lo que no se comprende», sino, conforme a la definición de San Agustín, «lo que, ayudado por la Gracia divina, nunca se ha acabado de comprender», dado que abre el espíritu a realidades indecibles e inagotables.

El contenido del misterio pertenece a un elemento revelado, confiado al magisterio de la Iglesia, que tiene a su cargo el explicitarlo conforme a las necesidades de los fieles²⁹⁴.

El cristianismo tradicional siempre ha hecho un amplio uso del *protoevangelium* del Génesis, del Cantar de los Cantares y de los libros Sapienciales del Antiguo Testamento como fuentes inspiradas para comprender el misterio mariano. Los textos Sapienciales nos narran a un ser femenino denominado *Sophia* o Sabiduría que es de naturaleza celeste. en el Libro de los Proverbios leemos: “*Yahveh me creó, primicia de su actividad, antes de sus obras antiguas. Desde la eternidad fui formada, desde el principio, antes del origen de la tierra. Fui engendrada cuando no existían los océanos, cuando no había manantiales cargados de agua; antes que los montes fuesen asentados, antes que las colinas, fui engendrada*”.²⁹⁵ Y en el Libro de la Sabiduría asistimos a un elogio pormenorizado de las cualidades de la Sabiduría, precisando su íntima relación, procedencia y participación con respecto a Dios:

Pues hay en ella un espíritu inteligente, santo, único, múltiple, sutil, ágil, perspicaz, inmaculado, claro, impasible, amante del bien, agudo, libre, bienhechor, filántropo, firme, seguro, sereno, que todo lo puede, todo lo controla y penetra en todos los espíritus, los inteligentes, los puros, los más sutiles. Pues la sabiduría es más móvil que cualquier movimiento y, en virtud de su pureza, atraviesa y penetra todo.

²⁹³ Recomendamos encarecidamente a HANI, Jean. *La Virgen Negra y el misterio de María*. Barcelona: José J. de Olañeta, 1997, GRINION DE MONTFORT, San Luis María. *Tratado de la Verdadera Devoción a la Santísima Virgen*. Santiago de Chile: Heraldos del Evangelio, 2007 (escrito hacia 1712, pero publicado por primera vez en 1843), CUTSINGER, James S. “*La Virgen*” en *Cuadernos de Estudios Tradicionales Sophia Perennis* nº 7. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2007, pp. 13-55. Y las diversas obras de SCHUON, Frithjof indicadas en la bibliografía.

²⁹⁴ *Op. Cit.* HANI, Jean, p. 9.

²⁹⁵ Prov. 8, 22-25 y ss.

*Es un soplo del poder de Dios, una emanación pura de la gloria del Omnipotente; por eso nada contaminado le afecta. Es reflejo de la luz eterna, espejo inmaculado de la actividad de Dios e imagen de su bondad*²⁹⁶.

Por otro lado, en el Primer Libro de los Reyes habla del gran Trono de Sabiduría o trono de Salomón: *“El rey hizo un gran trono de marfil, que revistió de oro finísimo. El trono tenía seis gradas, un respaldo redondo, brazos a uno y otro lado del asiento, dos leones de pie junto a los brazos y doce leones de pie sobre las seis gradas, a uno y otro lado. [...] el rey Salomón superó a todos los reyes de la tierra en riqueza y sabiduría. Todo el mundo quería ver el rostro de Salomón para escuchar la sabiduría con la que Dios había dotado su mente”*²⁹⁷. Muchas autoridades cristianas explicaron la relación de la Virgen María con el Logos identificándola con este trono. Ella es la *Sedes Sapientiae*, de la que no había equivalente en ningún reino, pues María al ser la Madre de Cristo, que es el Logos, es la «Sabiduría de Dios» a causa de su propia naturaleza, ya que la Santa Virgen es inseparable del Verbo encarnado y encarnación de la Feminidad divina, la *Rosa mystica*.

*Uno de los nombres que la letanía de Loreto atribuye a la Santa Virgen es Sedes Sapientiae, «Trono de Sabiduría»; y es que, como señaló San Pedro Damiano (siglo IX), la Santa Virgen «misma es ese Trono admirable de que se habla en el libro de los Reyes», a saber, el Trono de Salomón, ese Rey Profeta que, según la Biblia y las tradiciones rabínicas, fue el sabio por excelencia. Si María es Sedes Sapientiae, es ante todo porque es la Madre de Cristo, que, al ser el «Verbo», es la «Sabiduría de Dios»; pero con toda evidencia lo es también a causa de su propia naturaleza, que resulta de su calidad de «Esposa del Espíritu Santo» y de «Corredentora»; es decir, ella misma es un aspecto del Espíritu Santo, su complemento femenino si se quiere, o su aspecto de feminidad, y de ahí la feminización del divino Pneuma por parte de los gnósticos. Puesto que es el Trono de la Sabiduría –el «Trono vivo del Todopoderoso» según un himno bizantino-, María se identifica ipso facto con la divina Sophia, como manifiesta la interpretación mariana de determinado elogio bíblico de la Sabiduría. María no habría podido ser el lugar de la Encarnación si no llevase en su naturaleza misma la Sabiduría que debe encarnarse*²⁹⁸.

²⁹⁶ Sab. 7, 22-26 y ss.

²⁹⁷ 1 Reyes, 10, 18-24. y 2 Cro. 9, 17-24. *“La sapiencia de Salomón –conviene recordarlo aquí- es a la vez enciclopédica, cosmológica, metafísica y simplemente práctica; en este último aspecto, es tanto política como moral y escatológica; que al propio tiempo es mucho más que eso se deduce además no sólo de ciertos pasajes de los Proverbios, sino también del Cantar de los Cantares, libro particularmente venerado por los Cabalistas”* en SCHUON, Frithjof. **Aproximaciones al fenómeno religioso**. Barcelona: José J. de Olañeta, 2000, p. 86. Ver este libro para ver el simbolismo bíblico del texto.

²⁹⁸ Op. Cit., SCHUON, Frithjof, pp. 85-86.

La liturgia cristiana ha aplicado estos textos a la Virgen María, *Primicia de su actividad*, colaboradora del Redentor, como la Sabiduría lo es del Creador.

Si María está sentada en el Trono de Salomón, y si se identifica incluso con este Trono –con la autoridad que éste representa-, no sólo es por derecho divino, sino también por derecho humano, en el sentido de que, al ser descendiente de David, es heredera y reina; igual que Cristo, en el mismo aspecto, es heredero y rey. Es inevitable pensar en ello al ver las Vírgenes románicas, coronadas y sentadas, con el Niño, en un trono real; esas vírgenes que muy a menudo son de una desmaña artística considerable y de las que sólo algunas son obras maestras, pero que en este caso comunican con tanta más elocuencia hierática la majestad y la dulzura de la Sabiduría virginal. Majestad y dulzura, pero también rigor: el Magnificat da fe de ello, confirmando, con tono de Salmo guerrero, que vincit omnia Veritas²⁹⁹.

Dado que María es *llena de gracia* de Dios, ella es totalmente sin pecado y posee interiormente todas las cualidades o actitudes espirituales y todas las virtudes, reflejo microcósmico de la substancia macrocósmica, de las cualidades absolutas de la pureza, la belleza, la bondad y la humildad: *“La Santa Virgen como Sedes Sapientiae personifica esta Sabiduría misericordiosa que desciende hacia nosotros, y que nosotros también, lo sepamos o no, llevamos en nuestra propia esencia; y precisamente en virtud de esa potencialidad o de esa virtualidad desciende la Sabiduría sobre nosotros. La sede inmanente de la Sabiduría humana es el corazón de hombre”³⁰⁰*. Al ser ella la madre física de Cristo, ella le transfiere toda su naturaleza humana, tanto desde el punto de vista psíquico como físico, de modo que su cuerpo y su sangre sacramentales son en el fondo los de la Virgen³⁰¹. Entendemos así qué María sea Trono de Sabiduría de Dios. Veamos ahora el asunto del particular color negro que presentan algunas de sus estatuas, que establecen una indudable solución de continuidad con las diosas madres precristianas:

Vírgenes negras, Vírgenes blancas y una legión de santas representaban, en el cristianismo, el principio femenino, cada una con su símbolo y naturaleza específicos. A medida que el cristianismo se fue gradualmente asentando, se destruyeron las grandes estatuas de bronce y mármol de las deidades paganas. Especialmente en zonas rurales remotas, sobrevivieron imágenes domésticas más pequeñas y ofrendas votivas, escondidas en la tierra, en rocas quebradas o en árboles huecos. Algunas se perdieron; otras quizá, todavía se visitaban, como árboles o piedras encantadas, mucho después de que se olvidara su verdadera naturaleza. Es posible que su recuerdo haya influido en una generación más

²⁹⁹ *Ibid.*, pp. 87-88.

³⁰⁰ *Ibid.*, pp. 91-92.

³⁰¹ Cfr. *Op. Cit.*, CUTSINGER, James S., p. 27.

reciente de escultores religiosos. Además, en la época de las Cruzadas, los guerreros que volvían trajeron estatuas paganas originales o imágenes basadas en ellas, como Madonnas.

Aparte de la teoría del humo de las velas, ésta es la explicación más simple y más extendida de Vírgenes negras en Europa. Serían, por lo tanto, manifestación de la supervivencia y continuación, bajo un nuevo nombre y una nueva religión, de las diosas del mundo clásico³⁰².

Así, las vírgenes negras se encuentran sobre todo en Francia, España, Suiza y Polonia. Por esta razón el autor Ean Begg también postula sus orígenes principalmente en las diosas Isis, Cibeles y Artemis de Éfeso al seguirle las pistas a su reaparición de estas imágenes en el s. XII, momento en el cual los cruzados regresan a Occidente trayéndola de vuelta. Begg hace una sugerente descripción acerca del modo en que el cristianismo absorbió el culto generalizado a la Magna Mater. Estas vírgenes negras están además, rodeadas de milagros y apariciones, especialmente relacionadas con los procesos físicos del parto y de la enfermedad. *“Parece como si todos los sentimientos que la ortodoxia rechaza encontrasen en su oscuridad opaca un lugar en el que maravillarse, una vez más, ante los mágicos poderes curativos de la propia naturaleza”³⁰³.*

Estas estatuas son la continuación de las de las diosas madres precristianas representadas también con ese color. Pero entonces el problema repercute a dos niveles: ¿por qué aquellas diosas estaban dotadas de color negro? ¿Y por qué ese color negro le convenía a María de modo que pasase de unas a la otra? [...] es la del paso del culto de las diosas madres al culto mariano, porque María no sólo sucedió a las diosas negras en la veneración de los pueblos, sino a todas las diosas madres diseminadas en el área de expansión del cristianismo, y que en su mayoría eran «blancas».

De modo que no es tan sólo un problema histórico y arqueológico el que se plantea, sino un problema teológico, y de una envergadura poco corriente. En efecto, se trata de explicar de qué modo una forma propia de una religión politeísta pudo pasar a una religión estrictamente monoteísta como el cristianismo para inspirar cierta concepción del culto a la Virgen María.

La explicación sólo puede salir, eso es fácil comprenderlo, de un estudio de la propia naturaleza de la Virgen, o, si se prefiere, de su estatuto ontológico y de sus relaciones posibles, en la perspectiva monoteísta, con las entidades divinas concernidas³⁰⁴.

³⁰² BEGG, Ean. *The Cult of The Black Virgin*. Wilmette, Illinois: Chiron Publications, 2006, p. 49.

³⁰³ *Op. Cit.* BARING, Anne y CASHFORD, Jules, p. 665.

³⁰⁴ *Op. Cit.* HANI, Jean, p. 8.

La Bienaventurada Madre se asemeja a su Hijo por el hecho de aportar un mensaje de interioridad. Pero la suya es una interioridad –es decir, una «negrura»- que es más «acogedora» que rigurosa, «*La Santísima Virgen personifica el aspecto maternal de dulzura -no de rigor- de este mensaje, ella es la interioridad no sacrificial, sino acogedora y es en este sentido como se le puede atribuir, según el Cantar de los Cantares, la cualidad de ser 'negra pero hermosa'; ella es, no lo que nos arranca del mundo exterior, sino lo que nos aspira dulcemente hacia el interior*»³⁰⁵. La Virgen encarna así no sólo la dulzura, sino la majestad de su dignidad trascendente, la santidad en sí³⁰⁶. Ella se remonta por sobre su mera humanidad y se convierte en matriz de todas las formas sagradas, porque es anterior a las formas y las reintegra todas³⁰⁷. Así ella posee de forma perfecta todas las cualidades y virtudes implícitamente, y que pasarán de la potencia al acto desde el momento de la encarnación del Logos, manifestándose en plenitud en la Historia de Salvación, colaborando estrechamente en la redención humana.

«*Nigra sum, sed formosa*», «*Negra soy, pero hermosa*»³⁰⁸. Frédéric Portal afirma que en las obras de los artesanos medievales la Virgen María solía tener el rostro negro en el arte del s. XII y María siendo símbolo de la Iglesia cristiana, y siendo el color negro, como el de Hathor, Ceres y Afrodita, indicaría el grado que precede a la regeneración o al combate de la Iglesia contra las tinieblas³⁰⁹. «*«Negra soy pero hermosa», dice la Sabiduría*

³⁰⁵ SCHUON, Frithjof. *Cristianismo-Islam*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2003, p. 113.

³⁰⁶ «*María es Virgen, Madre, Esposa: Belleza, Bondad, Amor, cuya suma es la beatitud. María es Virgen respecto de José, el hombre; Madre respecto a Jesús, el Hombre-Dios; Esposa respecto al Espíritu Santo, Dios. José personifica a la humanidad, María encarna, o bien el Espíritu considerado en su aspecto de feminidad, o bien el complemento femenino del Espíritu*». En *Ibíd.*, p. 115.

³⁰⁷ «*El simbolismo de la verdad-esposa lo encontramos sobre todo, también, en el Cantar de los Cantares, o igualmente, desde el punto de vista iconográfico, en las «Vírgenes negras»: «negra soy pero hermosa», dice también la Sulamita. La negrura es el carácter secreto, supraformal de la gnosis, aunque en ciertos casos –aplicada por ejemplo a la ciudad de Jerusalén- pueda tener el sentido negativo de infortunio*». En SCHUON, Frithjof. *El Sufismo: Velo y Quintaesencia*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2002, p. 15, nota 1.

³⁰⁸ Cant. de los Cant. 1, 5.

³⁰⁹ Cfr. PORTAL, Frédéric. *El simbolismo de los colores*. Barcelona: J.J. de Olañeta, 2000, p. 86. «*Athor era el principio pasivo, el símbolo del caos y de la noche que había envuelto a la naturaleza antes de la creación; Orfeo, u Onomácrato, que tomaba sus inspiraciones de las tradiciones de Egipto, dice: «Cantaré a la noche, madre de dioses y hombres, la noche, origen de todas las cosas creadas, y la llamaremos Venus» [...] Venus, que es el símbolo del amor divino y de la belleza moral, se convirtió, en expresión materializada, en la diosa que regía el amor carnal y el matrimonio. [...] el negro es el símbolo de todo aquello que está mal y de todo aquello que es falso; ¿cómo es, pues, posible que se consagrara ese color a las divinidades del bien y de la verdad? ¿Por qué en la india Krishna, el más hermoso de los dioses, es negro? ¿Por qué Osiris e Isis, los benefactores de Egipto, son negros? Sólo hay una respuesta; las divinidades benéficas descienden al reino de las tinieblas para atraer a sí a los hombres que se regeneran. [...] El Levítico ordena a los israelitas que ofrezcan al Eterno holocaustos sin tacha. El sacrificio material era emblema del sacrificio espiritual, y el regenerado debía sacrificar a la divinidad sus pasiones carnales; tal ofrenda debía ser completa, y el alma debía estar sin mancha ni tacha; la divinidad que regía esta obra celestial parecía cargar con las iniquidades del culpable y absolverlo al revestir las ropas del muerto*». En *Ibíd.*, pp. 84-85.

*en el Cantar de los Cantares: es negra porque está por encima de –y niega con ello- nuestro plan demasiado humano, pero hermosa porque, al revelarse a nosotros, revela el sumo Bien y con ello su Misericordia salvadora*³¹⁰.

*El color negro de la amada en el Cantar de los cantares y en numerosas imágenes de la Santísima Virgen no representa tanto la muy relativa ambigüedad de la Existencia cuanto la «anulación» de ésta: en la Trinidad, la Relatividad no puede estar personificada, ya que ella es en cierto modo el espacio de las personificaciones; del mismo modo, en el universo, Mâyâ no es ni la Irradiación ni la Imagen, es el principio de proyección o el continente. En la tierra percibimos las cosas y los cambios, no percibimos directamente el espacio y el tiempo. No obstante, si María no fuese una suerte de hipóstasis, no podría ser ni «Esposa» del Dios-Irradiación ni «Madre» del Dios-Imagen*³¹¹.

Estableciendo el simbolismo universal de la Virgen negra podemos afirmar que su color oscuro es la imagen de lo que permanece oculto, de lo que no se ha manifestado, la Sustancia universal de la cual participa plenamente María al ser la encarnación perfecta y visible del Eterno femenino, ser la Madre de Dios y ser la Inmaculada Concepción. “Y este color negro se aplica también a fortiori al grado supremo, que es el más oculto. El negro de la materia prima, que es la indistinción potencial, es el reflejo, en este plano inferior de la no-distinción principal de lo Infinito [...] del Eterno Femenino divino, el negro de esa «Tiniebla más que luminosa, para emplear la expresión de Dionisio Areopagita»³¹². El icono negro es el icono de la Magna Mater. Pero por otro lado el icono blanco es el icono de la Virgen, ambos contienen a su vez todo el espectro.

*Si se consideran los dos iconos de la Virgen, el negro y el blanco, puede decirse que el primero simboliza lo Infinito y el segundo la Pureza absoluta, combinándose las dos en cierto modo en la «Constelación de la Virgen», cuya luz destella sobre el cielo oscuro, y en el manto con el que se visten la mayoría de las estatuas de María, manto azul –el azul es un negro atenuado, tradicionalmente- sembrado de estrellas de oro. Así, el simbolismo del color negro de la estatuaria mariana abarca todo el espacio que va de la tierra al cielo, desde las tinieblas del seno de la tierra hasta la Tiniebla supraesencial de la Divinidad suprema*³¹³.

Si había algún enigma de las Vírgenes negras, aquí es donde se resuelve revelando el fondo del misterio mariano mismo. “No es sino por medio de esta oración

³¹⁰ Op. Cit. SCHUON, Frithjof. *Aproximaciones al fenómeno religioso*, p. 159.

³¹¹ SCHUON, Frithjof. *Forma y Substancia en las Religiones*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1998, p. 39.

³¹² Op. Cit., HANI, Jean, p. 91.

³¹³ *Ibid.*, p. 92.

como la creatura puede realmente unirse a su Creador; el fin de esta oración es en consecuencia el estado espiritual supremo, en el que el hombre está más allá de todo lo que pertenece a la creatura y, uniéndose íntimamente con la divinidad, está iluminado por la Luz divina; este estado es el «santo silencio», simbolizado por otra parte por el color negro de algunas Vírgenes»³¹⁴.

La Virgen, en cuanto a mujer terrena, integra todos los estados superiores del Ser y por eso se convirtió, junto a Cristo, en el prototipo de la humanidad glorificada. María es la colaboradora íntima de Jesús en la realización de la vida espiritual del cristiano. Las estatuas de las Vírgenes negras en majestad, sentadas, presentando a su hijo sentado en sus rodillas no es sólo Jesucristo Niño, sino cada fiel que debe convertirse a «imitación de Jesucristo» en *alter Christus* según la formulación tradicional, pasando por el seno virginal de María. Y las estatuas de color negro son a esta razón, especialmente significativas. *«El papel espiritual de María que acabamos de evocar nos lleva directamente a considerar un aspecto importante y característico del culto rendido a la Virgen negra: su relación con la alquimia y con los lazos que ésta mantiene con el arte de los constructores de iglesias. «Las Vírgenes negras», escribe Fulcanelli [...], «instaladas siempre en la cripta, representan en ella la materia con la que debían trabajar los alquimistas»³¹⁵. Fulcanelli por su parte, establece una simbología análoga, que vincula a las Vírgenes negras a una tradición previa donde:*

Estos iconos no tendrían, pues, al menos exotéricamente, el sentido cristiano que se les otorga. Isis antes de la concepción, es, en la teogonía astronómica –dice Bigarne–, el atributo de la Virgen que varios documentos, muy anteriores al cristianismo, designan con el nombre de Virgo paritura, es decir, la tierra antes de su fecundación, que pronto será animada por los rayos de sol. Es también la madre de los dioses, como atestigua una piedra de Die: Matri Deum Magnae Ideae. Imposible definir mejor el sentido esotérico de nuestras Vírgenes negras. Representan en el simbolismo hermético, la tierra primitiva, la que el artista debe elegir como sujeto de su gran obra. Es la materia prima en estado mineral, tal como sale de las capas metalíferas, profundamente enterrada bajo la masa rocosa. Es, nos dicen los textos, «una sustancia negra, pesada, quebradiza, friable, que tiene el aspecto de una piedra y se puede desmenuzar a la manera de una piedra». Parece pues, natural que el jeroglífico humanizado de este mineral

³¹⁴ SCHUON, Frithjof. *De la unidad trascendente de las religiones*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2004, p. 180.

³¹⁵ *Op. Cit.*, HANI, Jean, p. 99.

*posea su color específico y se le destine, como morada, a los lugares subterráneos de los templos*³¹⁶.

Lamentablemente por cuestión de extensión de la presente tesis, no podemos adentrarnos más que superficialmente en las cuestiones referidas a la relación entre las Vírgenes negras y la alquimia, tema suficientemente tratado por Fulcanelli y por el profesor Hani³¹⁷, pero que sin duda ayudarán a entender mejor este misterio. Pues la alquimia, como ciencia tradicional, tenía por fin operar una especie de redención de la materia y del mundo material, que incluía la realización espiritual para el hombre.

*La Virgen negra nos enseña que «bajo tierra», como en una cripta, está escondida «la luz mineral», en lo más profundo de un «cuerpo despreciado», dicen los alquimistas al hablar de la «materia lejana» de la Obra. «Despreciado» pero no despreciable, lo que nos sugiere las palabras del Cantar de los Cantares que la Edad Media aplicó a la Virgen negra: Nigra sum sed Formosa, «Negra soy, pero hermosa». Porque si bien la tierra, nuestra tierra, situada en el punto inferior del cosmos, puede por ello aparecer desde cierto punto de vista como un «elemento» poco glorioso, el menso glorioso de los cuatro, es ella sin embargo quien, por otro lado, encierra las energías vitales, salidas de la luz celeste, que hacen surgir toda la naturaleza vegetal. En la oscuridad, la estatua negra nos enseña que, en lo más profundo de su cuerpo, se esconde la Luz del mundo; por eso algunas de estas estatuas llevan en el vientre un sol radiante. Esa es la razón por la cual la Virgen negra es un poco «Nuestra Señora de la alquimia», la que preside el proceso de la Gran Obra*³¹⁸.

Podríamos entender que el proceso alquímico practicado en lo simbolizado por la Virgen negra es el cambio o transmutación espiritual que acontece en el hombre en la operación que va desde la «Anunciación» a la «Asunción». María es aquí la «tierra» o materia de la Obra, mientras que el Espíritu Santo simboliza la penetración del Espíritu en la materia grave. Aquí la materia de la Obra corresponde al hombre común, que poseído por las pasiones y apego a las cosas materiales, cautivo de su propio ego, se ha vuelto opaco, negro, cautivo de las tinieblas. Pero que gracias a la eficaz acción del núcleo de belleza que hay en él, de luz que hay en él, es capaz de liberarse y remontarse hacia la verdadera Luz y transparentarla. *“Este ego, convertido en duro mineral, deberá ser disuelto y recompuesto a fin de poder acceder a la vida del Espíritu: Solve et coagula, la*

³¹⁶ Op. Cit., FULCANELLI, p. 68.

³¹⁷ Op. Cit., HANI, Jean, p. 92. Cap. IV «Negra soy, pero hermosa», pp. 99- 119. Para entender las consideraciones de la ciencia alquímica en aquella época, véase DE AQUINO, Tomás. *Tratado de la piedra filosofal y Tratado sobre el arte de la alquimia*. Málaga: Sirio, 2010.

³¹⁸ Op. Cit., HANI, Jean, p. 106.

*célebre fórmula resume de hecho la operación capital de la alquimia*³¹⁹. Aquí es donde en esta parte del proceso participa la Virgen, haciéndose negra para acompañar y mostrarle el camino al operador: él también debe volverse tierra como ella, la «Tierra celestial», la Substancia perfectamente «humilde» y «dócil», debiendo pasar por la «muerte» iniciática que no es sino el olvido de sí, saltando sobre su ego, lo que llamamos la «obra al negro», operando y actualizando en él el misterio de la Encarnación: El Espíritu Santo lo penetra y trasforma él lo que era la «virgen negra» en «virgen blanca», permitiendo que el hombre nuevo pase de las tinieblas y oscuridad de la tierra y sea capaz de remontarse a la luz celestial, metáfora de la Asunción.

*En suma, la Virgen negra, en la perspectiva alquímica, es el prototipo al que debe conformarse el alma del individuo; el alma tiene que volverse «virgen negra», tiene que volverse «humilde tierra», es decir, «aniquilarse» en la perfecta humildad para alcanzar el estado de materia prima, de materia virgen apta para recibir el influjo del Espíritu. El hombre sólo puede hacerlo con ayuda de María, y por eso los alquimistas le atribuyeron ese papel. Ella es realmente la Virgo paritura, la que da a luz a la «piedra» igual que da a luz a Cristo; es decir, da a luz al alma. Y los alquimistas no son los únicos que lo comprendieron; también el pueblo cristiano ha sentido –en menor grado sin duda- que la Virgen negra es la Virgen iniciadora que hace morir y resucitar mediante la luz. Su color negro significa que la virgen atraviesa el negro por el hombre y así lo hace pasar a la Luz*³²⁰.

Situada en las criptas subterráneas de las catedrales de Europa o sobre los altares de iglesias y capillas humildes y remotas, podemos relacionar también las imágenes de las vírgenes negras con el reino de la oscura luna nueva, profundidades creativas en las que se ha retirado la antigua luz, pero en las cuales nace una luz nueva. Ya hemos abordado la relación entre la sabiduría y el color negro en la tradición judeocristiana, que en el mundo antiguo se había llevado a cabo por medio de la simbología de la luna.

*Otras diosas más antiguas se representaban a veces como negras, como para dirigir el corazón hacia el misterio impenetrable de la fuente creativa. En la visión de Apuleyo, Isis lleva una túnica negra; Cibeles era adorada bajo la forma de una piedra negra; Deméter y Atenea también tenían sus versiones negras. Artemis de Éfeso, el lugar donde los poderes de la tradición de la diosa le fueron «transmitidos» a María, también era, sorprendentemente, negra*³²¹.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 106.

³²⁰ *Ibid.*, p. 107.

³²¹ *Op. Cit.*, BARING, Anne y CASHFORD, Jules. pp.663-664.

La cultura cristiana medieval encontró así una gran explosión de devoción popular hacia la virgen María, que se expresó también en un importante florecimiento de la iconografía femenina, en el misticismo cristiano –según vimos en el epígrafe anterior-, en el amor cortés, en el ideal caballeresco, en las leyendas del santo grial y en la alquimia. No es nada fácil establecer e integrar todos estos elementos en el espectacular estallido del arquetipo femenino durante los siglos XII y XIII. De lo que sí no cabe duda, es que esto dio rienda suelta a un sentimiento de revelación que se plasmó en la creación de belleza de todo tipo, desde la poesía y el canto pasando por los manuscritos iluminados, las fabulosas tallas policromas y culminando en las portentosas catedrales góticas. Parecía como si el alma se hubiese embebido nuevamente de visiones de lo maravilloso, tal como lo había estado en los períodos más sublimes de las culturas anteriores. Era como si la imagen de la diosa cobrase nueva vida, de modo misterioso, a través del culto mariano. Los piadosos y sabios monjes fueron los entusiastas articuladores de todo este movimiento que se generalizó por la Europa de esos siglos.

Podemos ver confirmada la tesis según la cual la aparición de las Vírgenes negras fue obra conjunta de la intuición secular de un pueblo, alimentada por los recuerdos de las antiguas diosas, y la teología superior de los monjes más esclarecidos, que sostuvieron y esparcieron este tipo de imágenes que decían, a quien supiese comprenderlo o al menos presentirlo, lo que la teología corriente y la liturgia tan sólo dejaban oír con medias palabras cuando celebraban la «asunción» de la Virgen al cielo, donde está coronada como «reina de los ángeles», es decir, puesta por encima de toda la creación, en cuanto «mujer terrena» convertida en «Mujer celestial» y reuniéndose con su origen eterno que se encuentra así manifestado.

De modo que este misterio mariano, a los ojos de aquellos monjes, era de una importancia capital para los cristianos. Y, efectivamente, no es posible exagerar el papel desempeñado por la Madre de Dios en el destino del hombre³²².

Y lo era por el hecho de que los monjes tomaron conciencia acerca del lugar de María en la Encarnación de Cristo y en la Redención, entendieron que ella era parte del plan de redención universal, y que su rol era esencial en esta restauración, agente primario que suministraba el retorno a la fuente por ser la intercesora compasiva entre la deidad y la humanidad. Ella reintegraba a la mujer desde la caída de Eva, trascendiendo su historicidad y constituyéndose en hipostasis del Eterno Femenino.

³²² Op. Cit., HANI, Jean, p. 92.

La Virgen fue proclamada por la Iglesia «Corredentora» con Cristo. Lo fue porque también era «Co-creadora»; en efecto, [...] la Redención es la Re-creación o Regeneración, una nueva creación, un nuevo nacimiento para el hombre e, indisolublemente para el resto del cosmos. En esta regeneración, el papel de la mujer es primordial, pues se encontraba en el origen mismo de la «Caída». La «Caída», en efecto, fue primero la de la mujer, la de Eva. Esa Caída consistió en el hecho de que Eva, principio femenino menor a nivel cósmico, no pudo permanecer fiel al Principio femenino superior, del cual era reflejo; más precisamente, no pudo mantener la vida –no olvidemos que su nombre, Heva, significa «Vida»- en el nivel que se le había confiado para dirigirla. Para Eva, la Caída consistió en separarse del Principio femenino superior; por eso sólo éste podía restaurar en la mujer su dignidad perdida y reparar la caída del mundo entero causada por la caída de Eva. Dicho de otro modo, como la caída del macrocosmo fue provocada por la parte femenina del microcosmo humano, era necesario que esa parte femenina participase en la regeneración universal; mejor dicho: hacer que ésta procediese de la Mujer haciéndola madre del Logos divino en su descenso terreno³²³.

Abrirse a la comprensión de esta tremenda verdad permitía la restitución de la Caída con la completa reivindicación de la mujer en el plano natural, que -como vimos en el epígrafe anterior-, pasaba necesariamente por la exaltación de María en el plan de salvación. La reintroducción o acentuación del culto mariano por los monjes sabios desató en el pueblo la inflamación y efervescencia de una devoción que había estado allí latente desde siempre, por su propia universalidad, pero que ahora podía expresarse en acto. Y el arte del imaginario románico y también el gótico pudieron constituirse en un adecuado vehículo para transmitir fielmente esa profunda verdad espiritual.

Entre los entendidos del arte moderno existe un convencimiento generalizado de la superioridad de este arte por sobre el arte románico o bizantino. Argumentan que el parecido físico, o sea, la dimensión representativa, de sus Vírgenes por ejemplo, es menor que las imágenes naturalistas de nuestra época. Cosa por lo demás que ya hemos argumentado y refutado en los epígrafes iniciales de nuestra tesis. No obstante, debemos impugnar que caen en una grave equivocación, pues lo esencial de las representaciones de las Vírgenes románicas -arte simbólico y tradicional-, subyace en la realidad interna que la obra hace manifiesta y que están infinitamente más cerca de la verdad de María, pues presentan una realidad simbólica que está en perfecta conformidad con la Virgen. De este modo lo que estas estatuas románicas y góticas de la *Theotokos Hodigitria* – y a *fortiori* las Vírgenes negras-, no expresan por medio del parecido físico, lo expresan por

³²³ *Ibid.*, p. 93.

un lenguaje abstracto, pero inmediato, de su elocuente simbolismo; lenguaje hecho tanto de precisiones como de imponderables, transmitiendo la sabiduría y santidad de la Santísima Virgen, es decir, su realidad interior y de ese modo la realidad universal de la que la propia María es expresión, como un soporte de intelección que permite un estado contemplativo de la realidad metafísica que se nos quiere presentar. Por esta razón podemos afirmar categóricamente junto a Hani que:

Es seguro que las estatuas negras de la Virgen figuran entre las formas más poderosas del arte sagrado. Ningún icono oriental de la Virgen encierra tal carga, semejante «voltaje» de sacralidad. De ello, además, tenemos una prueba a contrario, que es la extensión y el furor del odio y la violencia de que fueron objeto por parte de las fuerzas subversivas cuyos instrumentos fueron los hugonotes en el siglo XVI y las hordas de la Revolución a finales del XVIII, dos momentos en los que se manifestó de forma espectacular la subversión para tratar de derribar todos los signos de lo sagrado. En un primer momento, la Reforma, que convirtió la religión en algo sentimental y moralizante, previo al establecimiento, en un segundo momento, de una verdadera contrarreligión racionalista y cientificista³²⁴.

Así visto su profundo simbolismo, refirámonos a las características formales que presentan y a los elementos comunes que podemos apreciar en las distintas estatuillas que representan las «Vírgenes en Majestad» que podemos encontrar diseminadas por Europa.

Históricamente hablando, la verdadera Virgen negra es la que se remonta a la Edad Media (siglo XI y XII). Es una estatua de dimensiones modestas: 30 cm. de ancho por 70 u 80 de alto, las más de las veces en madera a menudo revestida de una capa de yeso sobre la que el artista ha aplicado los colores: negro para el rostro y las manos, y azul, verde, rojo y oro para las vestiduras.

El tipo más perfecto y hermoso es el de la «Virgen en Majestad», que por lo demás es de factura idéntica a la blanca. La Virgen está sentada en el trono, con el Niño Jesús en las rodillas, y los dos miran de frente: es la madre que presenta al hijo; tradicionalmente, se considera que es la escena evangélica en la que María ofrece al Niño Jesús a la adoración de los Magos, y por su extensión transhistórica, al universo entero. El niño de cabeza de adulto y fisionomía sacerdotal es el Logos eterno, que bendice con la mano. La postura de la madre es rígida, su aire es severo, con una mirada extraña; no nos mira, sino que su mirada está como perdida, penetra lo invisible, o más bien es la mirada de lo invisible que, sin mirarnos, nos penetra³²⁵.

³²⁴ Ibid., p.7.

³²⁵ Op. Cit. HANI, Jean, pp. 14-15.

En este sentido, su mirada grave o severa, hierática e impasible, solemne e inmovible, se vincula al arte sagrado que podemos encontrar en diversas culturas antiguas, pasando por Mesopotamia, Egipto, Grecia arcaica o Bizancio. Un mismo influjo se apodera de ellas, que es lo permanente, estable e inmutable, es decir, la participación en lo Eterno, donde las limitaciones de la condición humana son abolidas y reintegradas en el Absoluto. Transmitir eso en el orden sensible permite al hombre prefigurar el mundo suprasensible e indicar el camino del fiel hacia esa apertura a la Realidad total. Hemos hablado en capítulos anteriores de que el arte sagrado era aquel que buscaba y lograba hacer visible lo invisible detrás y a través de las formas de lo sensible, vehiculizando o trayéndonos a presencia la realidad trascendente y el mundo divino. *“Cuando la obra de arte está lograda, la figura celestial representada se nos impone con tal fuerza que trastorna completamente nuestro estado psíquico normal y, propiamente hablando, nos fascina, desencadenando en nosotros ese sentimiento tan particular, formado de temor reverencial y alegría sobrenatural, que los griegos llamaban el thambos”*³²⁶. Todas las «Vírgenes en majestad» serían por tanto iconos, es decir imágenes sagradas y por tanto un legítimo arte sacro, que es algo enteramente distinto al mero arte religioso. Todas estas imágenes producen ese *thambos* en el espectador, pero también es más cierto, como dice Hani, que ante las «majestades» negras esa fascinación es el doble de fuerte, dada su gran calidad [FIG. 238 A-H].

Siguiendo a Jean Hani, hay un hecho que llama profundamente la atención sobre la cuestión de las Vírgenes negras y es el carácter relativamente restringido y muy localizado de su zona de implantación. Las podemos encontrar principalmente en Europa occidental, y mayormente en Francia, donde se concentran al menos unos cuatro quintas partes de las imágenes conocidas: Las Nuestra Señora de Francia más célebres están en Chartres, Marsella, Le Puy, Lourdes y Rocamadour. Según vimos en los planos, su repartición está perfectamente delimitada, concentrándose al sur, en una línea imaginaria que va desde Pau a la Ardenas, con dos regiones muy ricas: El centro y el Languedoc (Rosellón y Bouches-du-Rhône). Al norte de ésta hay bastante menos, pero destacan dos emplazamientos célebres: Chartres y Mont-Saint-Michel. España tiene una cantidad no despreciable de estas imágenes y las podemos encontrar en las localidades de Ávila, Cáceres, Guadalupe, Madrid, Montserrat, Salamanca, Santiago de Compostela y Zaragoza. Su número decrece hacia Europa del Este donde podemos encontrar en

³²⁶ Ibid., p. 15.

Bucarest (Rumania), en Praga (Rep. Checa), en Kazán (Rusia), en Czestochowa (Polonia), en Athos e Iviron (Grecia), por nombrar sólo las principales. *“Las investigaciones de Saillens han mostrado, además, que las Vírgenes negras se reparten de forma constante, según parece, a lo largo de los caminos de las grandes peregrinaciones y, anteriormente, de los caminos seguidos por los mercaderes griegos, como por ejemplo los «caminos del Estaño», y finalmente, en los emplazamientos culturales importantes de los galos³²⁷”*.

Por otro lado Hani apunta que existe un marco natural característico donde aparece la Virgen negra: un emplazamiento en altura con una gruta y una fuente o un pozo. Se pueden añadir también los puertos. Estos lugares se caracterizan por manifestar una fuerte «presencia» que indica su carácter sagrado, pues pareciera que la materia está penetrada por una cierta irradiación del Espíritu que pareciera que éste soplara en aquel lugar. Chartres posee esa extraordinaria vibración que es claramente perceptible y sorprende al visitante menos prevenido. El emplazamiento de la catedral cumplía con los requisitos anteriormente señalados: La catedral se yergue sobre una colina, donde la cripta era la antigua gruta y donde en su interior se encuentra el pozo de Saints-Forts, famosa entre los peregrinos por sus aguas milagrosas [FIGs. 239 y 240]. *“Tal es el caso de Chartres, donde la Virgen negra sigue dominando la espléndida cripta no lejos del pozo primitivo; tal es el caso del Mont-Saint-Michel, esa «acrópolis de las brumas, fortaleza mística, arrecife que termina en oración, erguido en la soledad de arena y de cielo» (Thierry Maulnier)³²⁸”*.

Un dato importante es que nueve de cada diez descubrimientos de estas estatuas está asociada a un carácter milagroso, lo que acentúa su carácter sagrado del lugar, también ya hemos hecho mención que la inmensa mayoría de estas estatuas aparecieron entre los siglos XI y XII, por lo que cabría la pregunta de por qué fueron precisamente «encontradas» en ese momento. Si bien es cierto que el culto mariano se remonta desde los primeros siglos del cristianismo, conoció un impulso sin precedentes cuando fue proclamada *Theotokos* –«Madre de Dios»-, en el concilio de Éfeso del año 431 y «omnipotente en su intercesión» en el de Calcedonia del año 451. Desde entonces, la dimensión de María tomaba una envergadura prodigiosa, sobre todo en el culto de la iglesia oriental que siempre ocupó un lugar de primerísima importancia, y que en

³²⁷ Ibíd., pp. 16-17.

³²⁸ Ibíd., p. 17.

Occidente no detonaría hasta el s. XII y XIII. Muchas de estas características de la iconografía de María de la Iglesia Oriental también fueron desarrolladas en las tipologías de Vírgenes románicas y góticas, durante los siglos XI al XIII – tal como puede apreciarse en la figura 236 vista anteriormente-.

Se ha dicho que la civilización de Bizancio estuvo al servicio de María, pues ocupó la devoción mariana un lugar preferente en la fe y en la piedad del pueblo bizantino griego, que luego heredó el ruso. Fue la más representada por los iconógrafos desde el siglo V al XVII. Aparece hierática y majestuosa, con la cabeza cubierta de un velo o manto (maphorion). Generalmente la Virgen presenta al Niño en su brazo, y éste tiene rasgos de adulto. Las características específicas del icono mariano están en relación con el lugar donde fue hallado o donde se venera o del tema que presenta, ya sea evangélico o referido a una festividad. Son tantas las advocaciones marianas en Oriente que superan a las de Occidente³²⁹.

En el desarrollo de las *Doce Fiestas Litúrgicas* de la Iglesia Ortodoxa o «*Dodekaorton*», cual corona de imágenes e iconos, fiestas que sintetizan los principales elementos de la fe del creyente, el año litúrgico comienza el 1º de septiembre y no en el primer domingo de Adviento como en la Iglesia Occidental, celebrándose la *Natividad de María* (8 de septiembre); la *Presentación del María en el Templo* (21 de Noviembre); la *Anunciación* (25 de marzo) y la cuarta y última fiesta mariana, la *Dormición de la Madre de Dios* (15 de Agosto), que se corresponde con la Asunción en el rito romano. Occidente tardó más en reconocer la excepcionalidad que revistió el culto mariano en su liturgia. Pero una vez que éste entendió el rol de María, abrazó también la causa de Oriente:

En las cuevas de Rocamadour o de Lourdes, en las criptas de Chartres o Marsella, la Virgen negra sigue desempeñando para los cristianos el papel que anteriormente había desempeñado la Gran Madre neolítica en sus sucesivas hipóstasis: fue esencialmente y sigue siendo la madre iniciadora, la que pasa la muerte por nosotros a fin de superarla e introducirnos en la comprensión de los misterios: misterios del mundo, de la creación, misterio de la Naturaleza, misterio de la vida, misterio del hombre y de la mujer, misterio supremo de la profundidad de Dios en esta infinitud de la Deidad de la que ha salido ella y de la que ha salido todo; es ella, finalmente, quien por voluntad de Cristo da a luz al hombre como hijo de Dios³³⁰.

El principio femenino era reintegrado; María con su virginidad y pureza reestablecía el triunfo del espíritu sobre la materia, relación inversa que había introducido

³²⁹ *Op. Cit.*, SEBASTIÁN, Santiago, pp. 169-170.

³³⁰ *Op. Cit.* HANI, Jean, pp. 142-143.

Eva en el pecado de la Caída, y que ahora era restituido y regenerado al principio femenino superior que se unía perfectamente a su prototipo eterno. Esta relación inversa se establecía perfectamente incluso en el nombre «Eva» y «Ave». María terrena –la manifestación- se fundía -si pudiéramos decirlo así-, con la María cósmica –el arquetipo celeste-.

Vemos así que, promoviendo, como ha hecho, el culto a la Madre de Dios, dándole toda la dimensión que sabemos, el cristianismo, fiel su carácter de religión «universal», ha sabido integrar, en una forma compatible con el monoteísmo de origen semítico, un elemento capital de la religio perennis, el del Eterno Femenino, cuya conciencia está siempre presente de forma más o menos oscura en el alma del ser humano, y que tiene que objetivarse para asegurar su equilibrio espiritual³³¹.

Pero para Jean Markale el problema surge y está lejos de ser resuelto, en relación a saber si estas representaciones son creaciones cristianas u objetos de cultos precristianos recuperados. Este período de los iconoclastas provocó incontables anatemas contra el culto de los ídolos, piedras, árboles o estatuas, pero pese a las diversas condenas por parte de los consejos, especialmente, bajo el reinado de Carlomagno, la práctica y los objetos de culto idólatra fueron mantenidos a lo largo del Occidente, en tal extensión que el clero, incapaz de exterminarlos, se resignó a “bautizarlos”. Además, la única cosa que se pudo hacer fue aplicar la famosa fórmula de San Agustín: *“Cuando los templos, los ídolos, las maderas sagradas... se desvían de su primer propósito y se ponen al servicio del Dios verdadero, el suyo es como el caso de los hombres que se desvían del sacrilegio y la impiedad para convertirse a la verdadera religión”³³²*. Esta es una admisión. ¿Cuántas Vírgenes Marías, unas veces descubiertas milagrosamente y algunas veces vueltas a pintar y reparar, de hecho, aún coronadas, son en realidad ídolos paganos a servicio de la religión cristiana?³³³

Ya hemos dicho que es muy difícil y casi imposible colocar las variadas representaciones en un orden cronológico. Compartimos la observación de Hani y Markale de que algunas de ellas son tan sólo más o menos copias fieles o primeras representaciones, y que otras tantas fueron completamente hechas de nuevo y corregidas de acuerdo a las demandas socioculturales de determinadas épocas. Algunas son incluso

³³¹ Op. Cit. HANI, Jean, p. 143.

³³² HIPONENSIS, Aurelius Augustinus. *Carta a Publius*, 47. Citado en Op. Cit. MARKALE, Jean, p. 114.

³³³ Cfr. Op. Cit. MARKALE, Jean, *The Great Goddess...* pp. 113-114.

restauraciones basadas sobre las conjeturas, como es el caso de las estatuas quemadas en el tiempo del furor iconoclasta de las luchas religiosas durante el periodo de la Reforma o víctimas del consumado odio anticlericalista de la Revolución Francesa. Pero todas ellas testifican, a su vez, la supervivencia y permanencia de este culto de la diosa madre, cualquiera que sea su denominación, evidencia que se confirma desde los inicios de la historia humana.

En este sentido, una de las más fantásticas realizaciones y, al mismo tiempo, una de las más hermosas, incluso si está entre las menos conocidas, es la Virgen en Majestad encontrada en la iglesia de Saulzet-le-Froid (Puy-de Dôme). Característica del arte medieval de Auvernia, este conjunto de la Virgen sosteniendo su hijo sobre sus rodillas en una actitud que sugiere una visión interna profunda, es realmente inolvidable. La forma en que la Madre está vestida no puede dejar de recordarnos los grabados dolménicos como los de Gavrinis, en Bretaña, de esta forma atestiguando la permanencia de un símbolo emanado del amanecer de los tiempos. Aparecen en muchas vírgenes de la Auvernia, estas curvas semiconcéntricas que son, al mismo tiempo, cabello, las olas del océano, ondulaciones en un campo de trigo maduro cuando el viento sopla y las líneas de gran poder del universo, tan a menudo enfatizadas en los grabados megalíticos y en la ornamentación celta. Estamos tentados de decir que la Virgen de Saulzet-le-Froid es una copia de la antigua diosa de los dolmens. Incluso las manos de la Madre, la que parece proteger su hijo, indican que el centro del universo está localizado en el hijo, oprimido contra el vientre de quien dio nacimiento a Dios –y, consecuentemente, a todos los seres vivientes. Aquí, la especulación metafísica parece más intensa que nunca y va más lejos de toda interpretación estrictamente estética que podamos aventurar hacer sobre el tema. Esta Virgen data del siglo XII, pero nada indica que no sea una copia de una representación más temprana. Ella ahonda en la profundidad del pasado místico del Occidente, incluso, en mayor medida que la Virgen de Saint-Nectaire, que es tan famosa y cuya belleza es indisputable³³⁴.

Este tipo de Virgen de pie, con un niño de pie, no es muy común y Markale sugiere que nos tenemos que preguntar si la copia rústica de Croponne realmente representa la antigua estatua de Puy. Con respecto a esta última, la duda permanece: ¿había sólo una de ellas o al menos dos? Una tradición afirma que fue dada a la catedral de Puy por el

³³⁴ *Ibíd.*, pp. 114-115. Prosigue el autor: “La anterior estatua de Notre-Dame-du-Puy-en-Velay (Alto Loira) debe haber sido de un material totalmente diferente si creemos que se hizo una réplica rústica de ella antes de su destrucción durante la Revolución. Esta pertenece a la categoría de representaciones llamada de las Vírgenes Negras. La Madre está de pie, así como Jesús, derecho contra ella y los dos llevando extraños gorros en sus cabezas, como recordando la torre sobre la Cibeles, la famosa Cibeles turrigère, durante el Imperio Romano temprano, madre de todos los dioses y todos los hombres, heredera de la Diosa de los Inicios del Cercano Oriente, a la Alemana Herda y a la Celta Dana-Don todas a la vez, así como nosotros olvidamos muy frecuentemente a la misteriosa turanna, la “tirana” de los Etruscos; la que da vida y muerte y de otra parte conocida como la señora de los destinos”.

mismo San Luis y que él la había traído de Oriente. ¿Pero entonces cómo sucedió eso, antes del regreso de San Luis de Egipto en 1254, el peregrinaje de Puy-en-Velay era ya bien conocido por la presencia de la estatua milagrosa de la Virgen? Es verdad que el escenario de Puy ocupó el mismo sitio que el santuario galo de Anicium, un nombre en el que no es difícil reconocer el de la misteriosa Anna o Dana de los celtas, la diosa primordial, madre de todos los dioses –según vimos en páginas anteriores-³³⁵.

El estilo llamado Auvernia es, sin embargo, el más cercano a las más antiguas tradiciones del Occidente. Las grandes líneas que marcan los pliegues de la ropa de las figuras no pueden evitar evocar esas grandes ondulaciones megalíticas. Esto es claro en la estatua de Notre-Dame-de-la-Bonne-Mort de Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme) y en la de Notre-Dame-de-la-Rivière de Beaumont (Puy-de-Dôme) y que data del siglo XII y que fue recientemente redescubierta y, especialmente, en la muy bella Notre-Dame-la-Brume de Tournus (Saône-et-Loire), además del siglo XII. Esta última estatua representa la Virgen sentada en un trono y sosteniendo sobre sus rodillas a un Jesús ya crecido, pese a su pequeño tamaño y parece enseñar más que bendecir. Es imposible no notar que las manos de la Virgen son inmensas como si ellas indicaran sus poderes protectores y su poder sobre su Hijo divino. Pero, nuevamente es difícil no admitir qué llamativos son los paralelos entre la Virgen María Cristiana y la diosa madre en el siglo III D.C., descubierta en un pozo funerario cercano a Bernard (Vendée), aunque solamente en sus actitudes generales y los pliegues de sus túnicas.

Estos ejemplos se refieren a la Virgen en Majestà, en la cual la actitud de María es la de una reina, o más, de una emperatriz que triunfantemente sostiene el niño Dios. En Beaulieu-sur-Dordogne (Corrèze), la representación de Notre Dame que se encuentra en la iglesia parroquial expresa soberbiamente esta majestad a través de la acentuación de la ropa y la noble y seria cara de la Madre. Aunque es del siglo XII, esta estatua ya predice las exageraciones del período barroco. Completamente opuesta, la Virgen en Majestad del portal norte de la catedral de Reims (Marne), la que sin duda data de 1175, conserva una simplicidad excepcional que enfatiza la calidad real mística que María posee dentro de ella misma. La humilde expresión, los ojos a medio cerrar, lo sombrío de la decoración, todo apunta a este deseo de hacer de María la reina del otro mundo, un mundo invisible pero, sin embargo, muy cercano. Esta es muy diferente de otra Virgen en Majestad, que data del siglo XIII, localizada en el portal de Santa Ana en Notre Dame de París. Aquí la Theotokos aparece en toda su gloria, rodeada por los ángeles y obispos. Y abandonando toda huella de humildad, su actitud es realmente de victoria triunfante sosteniendo el trono del mundo. Es verdad que el estilo Gótico marca una transformación significativa en la devoción religiosa, yendo de una meditación solitaria a ceremonias comunales en medio de mucha pompa y circunstancia. De hecho, la Virgen en Majestad de Reims representa una

³³⁵ Cfr. *Ibid.*, pp. 115-116.

*búsqueda personal eterna, la de París, un éxito triunfante, una certeza. Esto nos permite apreciar la evolución de las actitudes a lo largo de un siglo en el mismo seno de la Iglesia Católica*³³⁶ [FIGs. 241 y 242].

De este modo, atendiendo a los textos revisados, es fácil establecer una auténtica solución de continuidad sino una identidad –o al menos estrechos paralelismos-, entre las antiguas diosas madres precristianas como una anticipación o prefiguración de lo que alcanzaría una decisiva restauración del culto mariano a la luz de la revelación del Logos en la religión cristiana. La *Magna Mater*, la Eva de la Caída, -con la consiguiente consideración de la mujer en los siglos siguientes-, todo, todo era redimido a la luz del mensaje cristiano entendido ahora en plenitud, al incorporar decisivamente el elemento femenino vitalmente dentro de su espiritualidad. El arte medieval logró transmitir todas estas verdades de orden metafísico y esotérico:

El arte de la Edad Media refleja una clase de pensamiento y este pensamiento, a pesar del peso del dogmatismo Romano, está lejos de ser unívoco. Aún si nunca cesa de ser consoladora, de hecho hasta apaciguadora, la Virgen medieval transmite un mensaje que va hasta el amanecer de los tiempos y alguna vez se manifiesta a sí misma a través de la especulación considerada herética o aún a través de aberraciones fantásticas, tales como el concepto de la creación eterna que puede sólo ser femenina en la naturaleza. Si María fuera realmente lo que como “madre sustituta”, generó lo divino, ella pudo solamente ser la encarnación de un concepto preexistente que se hizo incomprensible, incomunicable e inexpressable, el que apareció a través de todos los mitos concernientes a la creación del mundo.

*Esto es lo que emerge de la tradición Cristiana misma, lo que surge del Antiguo Testamento. “Yo fui creada desde los inicios y antes de los siglos”, de acuerdo al Eclesiástico³³⁷. Un pasaje de Proverbios es aún más específico: “Adonai se apoderó de mí al principio de sus caminos antes de que hubiera hecho un solo acto rudimentario. Yo fui creada desde antes de los siglos, en el comienzo, antes de que existiera la tierra. Los abismos no existían y yo ya había sido concebida y los manantiales de agua no habían surgido y antes de los montes, yo había ya sido traída”³³⁸. Los artistas populares de la Edad Media, poseedores de un conocimiento transmitido en una forma más o menos secreta desde los inicios de los tiempos, conocían cómo expresar esta idea de la anterioridad de María-Miriam. Los teólogos no dicen nada diferente. De este modo Anselmo de Canterbury escribe en su *De excellentia Virginis* (cap. 9): “Aún como el Señor, cuando crea todas las cosas es su soberano Dominus ómnium, también la Virgen al restaurar*

³³⁶ *Ibid.*, pp. 116-117.

³³⁷ Eclés. 24,9.

³³⁸ Prov. 8, 22.

*todas las cosas de acuerdo a sus méritos, es la Madre y Señora de todas las cosas, Domina rerum*³³⁹. Y, basado en estas ideas tradicionales, Grillot de Givry puede permitirse a sí mismo este comentario que es, de hecho, una observación: “Así, para encarnar su Palabra, Dios hizo uso de este gran Principio femenino universal que ya había recibido el Espíritu de Dios dentro de su vientre en el tiempo de la creación del mundo; él lo concentró y lo confinó dentro de la forma de una criatura humana quien fue María [porque] sólo la esposa del Padre antes de los inicios de los tiempos fue merecedora, de hecho, de convertirse en la madre de la Palabra”³⁴⁰.

Hemos considerado hasta aquí la dimensión temporal en el fenómeno del surgimiento de la piedad mariana, intentando establecer puentes entre la tradición ancestral del culto a la *Magna Mater* a la restauración del principio femenino a través de los textos escriturarios en la relación *Eva-Ave*, es decir la Eva primordial que provoca al caída y María, la Nueva Eva, que reintegra y rehabilita la dimensión femenina y a la mujer, condición latente en Europa hasta que se revela en plenitud en el curso de los siglos XII al XIII. Condición temporal y supratemporal hemos afirmado al certificar que María es la más perfecta manifestación del *eterno femenino*, excediendo su mera participación histórica, al fundamentar su presencia en el Pensamiento divino desde antes de todos los tiempos, con lo que quedaría abolida a su vez esta dimensión temporal. Entendamos bien que no queda suprimida sino que superada. Las sucesivas apariciones certificadas de María en la historia reciente lo refrenda y lo confirma.

Consideremos ahora la dimensión espacial de este fenómeno, que nos puede entregar algunas luces decisivas para comprender mejor el misterio mariano que se desencadenó en los siglos XII y XIII. Precisemos que es justamente en Éfeso, lugar oficial del culto a Diana o Artemisa, donde la masiva devoción llevó a construir un templo que fue considerado una de las grandes maravillas del mundo. Entonces ¿Podríamos calificar de ‘casual’ que sea proclamada María en esta misma ciudad como la “*Theotokos*”? ¿Era Éfeso una prefiguración de una Siena, es decir, de una ciudad totalmente Mariana?³⁴¹ Es decir, una sencilla galilea que vivió en el primer siglo, después de un largo tiempo de confusas demoras, es convertida –o más bien reconocida- como Madre de Dios, es decir, como gran Madre; ¿recapitulación inconsciente de la Diosa Madre a la Madre de Dios?

³³⁹ DE CANTERBURY, Anselmo. *De excellentia Virginis*, cap. IX. Citado en *Op. Cit.*, MARKALE, Jean., p, 121

³⁴⁰ DE GIVRY, Grillot, *Lourdes, ville initiatique: Étude hiérolologique*. París: Chacornac, 1902. Citado en *Ibid.*, pp. 120-121.

³⁴¹ Para saber más sobre esto, véase BURCKHARDT, Titus. *Siena: Ciudad de la Virgen*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2006.

En el año 431 D.C., el Concilio de Éfeso, ciudad de Artemisa, declaró a María ser la verdadera Theotokos, la Madre de Dios. Para el momento que llegamos al siglo XIII, todas las catedrales son construidas en su nombre. Ella es la mediadora porque no podemos acceder a Dios directamente –y eso, ciertamente es verdad. El único dios que se puede acceder es el dios que uno puede concebir y ¿quién puede concebir a Dios? Por lo tanto, se puede acceder a Dios a través de la Madre, a través de la fuente de su naturaleza humana y ella aboga por nosotros. Ella no es adorada sino venerada; ella es casi una diosa, no llega hasta allí pero ahora recibe el título de co-salvadora.

La podemos encontrar en el portal occidental de la catedral de Chartres en el rol de Isis o de Cibeles, como el trono del Imperato, del Señor del Mundo, el Cristo. Es ella quien lo dio al mundo, así como Maya da todas las formas y nombres al mundo. Todos los dioses derivan de la madre: Ella es la Madre de la Forma, Ella es la Madre de los Nombres. Más allá de su trascendencia y, consecuentemente, ella representa lo que es trascendente, así como lo que es potencial, lo que está en el futuro, ella es la fuente y el fin. Esto es tanto el culto como la veneración del poder femenino en el mundo Occidental³⁴².

Tiempo y espacio van entreverándose tan íntimamente en la figura de María, que podemos apenas calibrar lo que se reveló a los ojos de un pueblo, que por su sana conexión metafísica, se vinculaba espontáneamente a la naturaleza misma de las cosas y comprendía la gravitación que tenía el principio femenino en el plan de salvación de Dios, dándole a la Santísima Virgen el lugar que le correspondía, y que parecía habersele sido arrebatado por una visión androcrática y misógina que excluyó a la mujer de todos los roles posibles en la configuración eclesiástica y conducción pastoral y vital, y todo su mundo quedó abolido -o al menos suspendido- por largos siglos. Sólo así podremos entender lo clave que fue esta decisiva reivindicación de María en esa época específica que estudiamos.

La diferencia que se establece en la figura de María con respecto a los demás seres humanos es que la naturaleza de su arquetipo no es «individual», sino que por el contrario corresponde a un «arquetipo principal» ya que María es una manifestación de la sustancia universal, una personificación perfecta; es decir, que la naturaleza de María refleja de forma única en su feminidad personal la feminidad principal y divina: pureza absoluta, virginidad y maternidad perfectas³⁴³.

La sustancia de María es la sustancia misma de la Santidad original, Educada por la Realeza (la Divinidad), a la luz de la Intimidad, en cada respiro es atraída por los

³⁴² CAMPBELL, Joseph. *Goddesses: Mysteries of the Feminine Divine*. California: New World Library, 2013. pp.236-237.

³⁴³ Cfr. Op. Cit., HANI, Jean, pp. 74-75.

signos de la Proximidad y la Intimidad hacia la fuente de las luces divinas; esta incumbía en cada momento sobre el levantarse del sol de Potencia en el Oriente del Reino. Se retiró lejos de todos los otros seres creados por su elevada aspiración, penetrada por las luces del Misterio escondido. Se volvió hacia el horizonte de donde llameaban los resplandores de la Esencia y de los Atributos de Dios, aspirando las brisas de la unión que soplan del mundo de la Eternidad. A ella arribó una de estas brisas del eterno Encuentro y sobre ella se Elevó el sol de la contemplación de la Santidad. Cuando hubo contemplado la manifestación del Oriente que resplandece de lo Eterno, Sus luces la invadieron y Sus secretos alcanzaron lo íntimo de su alma. Su alma concibió por el Soplo del Misterio escondido. Ella se convierte en la portadora de la Palabra más alta (el Verbo divino) y de las Luces del Espíritu más elevado. Cuando su estado se hace grandioso por el reflejo que portaba en ella de la belleza que manifiesta lo Eterno, ella se esconde lejos de las criaturas, reponiendo su alegría en los esponsales de la Realidad (suprema)³⁴⁴.

Es posible que en lo que llevamos de desarrollo en este capítulo, pudiera surgir una inquietud en cuanto al tratamiento que aquí hacemos a la Santísima Virgen -y que tal vez pudiera parecer un poco excepcional-, sólo quisiéramos hacer nuestras las elocuentes palabras que escribe Titus Burckhardt:

“Es posible que a muchos lectores las continuas referencias a María casi como si fuera una Persona divina les parezcan extrañas; de ser así, les pediríamos que considerasen la verdad insondable que irradia de la persona de la Madre de Dios – dejando aparte Su realidad personal, que en modo alguno deseamos «justificar»- y recordasen que Ella representa una fuente infalible e indestructible de poder maternal que se encuentra al mismo tiempo en las profundidades del alma humana y en la totalidad del propio universo³⁴⁵.

³⁴⁴ HANI Jean, *La Divina Liturgia*. Cap. VI *Liturgia de la Palabra*. (Citado del rev. P. Abd-el-Jalil, *Marie et l'Islam*. París: 1950). Roma: Edizioni Arkeios, 1999, p. 124.

³⁴⁵ *Op. Cit.* BURCKHARDT, Titus. *Siena: Ciudad de la Virgen*, pp. 9-10. Este punto sabemos que es muy complejo, pero creemos importante referirnos a éste, al menos al pie de página. Pues si María tiene carácter «divino», sobre todo debemos buscarlo en el sentido del privilegio de su Inmaculada Concepción. Éste es un hecho tan extraordinario y tan trascendente que no puede exponerse ni analizarse directamente. Es un tesoro que se esconde en la literatura litúrgica. Dado que Dios creó al hombre y mujer a su imagen y semejanza, se deriva la conclusión necesaria de que la polaridad femenino-masculina existe en cierto modo en Dios. Y es una evidencia metafísica, pues una cosa que existe en la creación debe tener necesariamente su prototipo en el Creador, sin lo cual no existiría. La polaridad no debe ser considerada desde el punto de vista de los sexos, sino desde los géneros, que tiene un alcance bien distinto. Y debemos entender que los sexos son sólo aspectos de los géneros masculinos y femeninos, y son localizables en todas las gradaciones de lo creado: «cielo-tierra», «sol-luna», «día-noche», «sólido-líquido», «fuego-agua», «seco-húmedo», «oro-plata», «azufre-mercurio», etc. Se trata de cualidades que manifiestan, cada uno a su manera, la polaridad universal que gobierna toda la vida cósmica –que los chinos denominan *yin* y *yang*-. Dios no es tan sólo «masculino»: lo «masculino» y lo «femenino» son revelaciones indispensables, «prolongaciones», en palabras de Frithjof Schuon, de las fuentes divinas, pues la Divinidad Suprema es al propio tiempo lo uno y lo otro, y la relación entre lo masculino y lo femenino manifiesta en el mundo visible el misterio de la vida divina, la Bi-unidad divina. Así, la mujer es madre, y, por tanto, creadora, y puede concebirse la divinidad también en forma femenina; el propio Santo Tomás de Aquino dice en

Este ingrediente espacial al que nos referimos tiene que ver con que ciertos lugares podían expresar en cierto grado ciertas emanaciones de lo sagrado. Ya el hombre primordial se dio cuenta que el espacio era heterogéneo y discontinuo, y separó lo sagrado de lo profano³⁴⁶. Este hombre tenía consciencia de un mundo suprasensible,

alguna parte que Dios es a la vez Padre y Madre. Esto nos conduce a la consideración del aspecto maternal de la Divinidad suprema –denominada *Shakti* en la metafísica hindú–, y es el «otro» en Dios, es decir, el universo, que es en Dios como una «unidad pasiva», lo que llaman el *Eterno Femenino*. Esta Femenidad es la causa de la creación. Sin la Femenidad principal, Dios no sería participable, no habría creación; el Eterno Femenino contiene el misterio de esta «epifanía divina» que es la creación total.

La Sabiduría o Sofía, la «Santa Sofía», es en el plano más elevado el contenido del pensamiento divino, el conjunto indiferenciado de los arquetipos eternos de la Creación, los *logoi*, según Máximo el Confesor; cuando son proyectados en la *Materia prima*, ésta se convierte también en Sabiduría reflejada, también llamada «Sofía de criatura», término poco adecuado, a decir verdad: mejor sería decir «emanada», puesto que todavía se sitúa en el nivel principal y tan sólo se convierte en Sofía creada en su manifestación en los grados inferiores.

Dicho esto cabría preguntarse si no nos vemos llevados a constatar que María puede ser considerada una «personalidad divina». Sin duda se nos objetará que el magisterio eclesiástico siempre ha rechazado tal concepción. Eso es verdad, aunque podemos, aun así, constatar tres cuestiones: Primero: Las invocaciones a la Virgen y los títulos que se le han conferido nos obligan a pensar que no se trata de una mujer corriente. Segundo: El pueblo cristiano, obedeciendo a un instinto religioso fundamental, siempre ha tendido a comportarse respecto a María como si ésta perteneciese al mundo suprahumano, al orden divino, y tercero: encontramos en las oraciones y textos de los autores más ortodoxos, las denominaciones de «Divina Madre» y «Divina María», denominaciones justificadas por el Concilio de Éfeso, y cuya explicación corriente por la teología oficial no parece agotar todo su rico significado.

Llegados a este punto, tal vez mirar este problema desde la perspectiva politeísta de religiones vivas, como el hinduismo, nos pudiese entregar algunas claves para una mejor comprensión de María. La trascendencia y la inmanencia son dos aspectos de la Divinidad. Dios es trascendente en su esencia, es decir, radicalmente distinto que el universo y que los seres que lo llenan, e immanente por su poder y su actividad, puesto que el universo tan sólo subsiste por ese poder divino que hay en él y que lo sostiene en el ser. En la perspectiva monoteísta, el carácter divino pertenece únicamente a Dios, al Único, y todos los seres son simples criaturas; en la perspectiva politeísta también se confiesa la Unidad divina, es la Divinidad suprema, que, por definición, sólo puede ser única, pero se admite que las diferentes clases de seres reciben, por el acto creador mismo, algo de la divinidad y poseen en sí algo que es más o menos divino en cuanto reflejos de su fuente. A partir de ahí, el politeísmo admite que estos Atributos divinos pueden hipostasiarse y se presentan entonces como «dioses»: son los «grandes dioses» que «rodean» al Dios supremo. Por otra parte, los seres que reflejan en alto grado estos Atributos o Cualidades divinas son igualmente llamados «dioses», pero ocupan un orden naturalmente inferior a los «grandes dioses». Corresponden a los «ángeles» del monoteísmo. Vemos así que en el politeísmo no hay «varios Dioses» -con mayúscula- iguales, como piensa el vulgo, lo cual, por lo demás, es contradictorio con el concepto mismo; estos «dioses» -con minúscula- no comprometen en nada, si podemos expresarnos así, la unicidad y la trascendencia del Dios supremo.

Operando esta transposición, no se cambiaría nada esencial de la realidad enseñada; podrá en cambio ganar con ello, pues el lenguaje del politeísmo permite esclarecer ciertos aspectos de lo que el otro lenguaje se ve llevado a velar un poco, habida cuenta de las necesidades que le son inherentes. Es cierto, en efecto, que el monoteísmo cristiano tiene dificultades para definir en toda su extensión el «estatuto ontológico» de la Virgen María, designada con el concepto de *hiperdulía* la naturaleza del culto que hay que rendirle, colocándola indiscutiblemente aparte y por encima de los santos, y también por sobre Ángeles y Arcángeles, Serafines y Querubines, como proclama el himno de Cosmas de Maium, cantado en medio mismo de la anáfora, es decir, la parte sacrosanta de san Juan Crisóstomo, la misa bizantina: «*Es verdaderamente justo proclamarle bienaventurada, oh Theótokos, bienaventurada siempre, totalmente inmaculada y Madre de Dios; tú que eres más venerable que los Querubines e incomparablemente más gloriosa que los Serafines, tú que sin mancha has engendrado a Dios Verbo, tú que eres realmente Madre de Dios, te magnificamos*». Recordemos finalmente que Santo Tomás de Aquino nos dice que la Virgen «se sitúa en los confines de la Divinidad». De este modo nos podemos permitir «traducir» al lenguaje politeísta el estatuto de María y considerarla *personalidad divina*, señalando que la figura de la Virgen, tal como la hemos dibujado a través del estudio de su culto, es en cierto modo la «refracción» en la atmósfera del monoteísmo, de la figura de la *Magna Mater* del antiguo politeísmo. Cfr. *Op. Cit.* HANI, Jean, *La Virgen Negra...* pp. 62-98.

³⁴⁶ Ver en esta misma tesis el epígrafe II. 2.4 *Templo y Espacio*, pp. 496-515.

que estaba más allá de su experiencia cotidiana ordinaria, por lo que su innato pensamiento metafísico que lo situaba más allá de los márgenes de la existencia material, le permitía experimentar eso ciertos lugares especiales. El flujo del espacio cotidiano quedaba así interrumpido o suspendido por ciertos remansos o bolsones donde se intensificaba y ocultaba la experiencia de lo sagrado.

¿Cómo fueron determinados estos lugares? Nadie sabe, pero no existe controversia de que estos lugares fueron reconocidos como sagrados desde los más tempranos tiempos prehistóricos. Sin duda, un tipo de sensibilidad entró en juego, una suerte de sexto sentido conectado a las corrientes cósmicas y telúricas, a la energía que emanaba de ciertos lugares y al paisaje mismo. Esta hipótesis puede no ser rechazada cuando sabemos que los santuarios, sin importar qué religión es practicada, están siempre situados en los mismos lugares. Y ya que lo sagrado pareció estar confinado allí, estuvo bien ir allí en ciertas ocasiones para “recargarse”, para ser regenerado al entrar en contacto con los poderes invisibles que impregnaron estos dominios especiales. Esto debió haber sido el origen de los peregrinajes que comenzaron en los más tempranos periodos de la prehistoria, como muestra la evidencia³⁴⁷.

Ciertos lugares estaban cargados con una innegable influencia benéfica para la vida de las personas. Los peregrinos bien lo sabían, por lo que todas las penurias eran llevaderas si se entraba en contacto con estos lugares de distribuciones especiales de Gracias, y si podían beneficiarse de esa influencia. Si Bien Oriente contaba con los lugares de la vida, pasión y muerte de Jesucristo, la casa de la Virgen y otros lugares que fueron convertidos en santuarios de peregrinación, Roma tenía las tumbas de los apóstoles Pedro y Pablo que habían sufrido su martirio allí, o España las del apóstol Santiago, que les permitían entrar en comunión con Lo Divino; Francia hubo de proveerse de santuarios que permitieran al fiel acercarse al Creador vitalmente para continuar su trabajo de ser co-creadores o alcanzar el grado más alto de perfección humana, la santidad. Dos vías fueron las de principal provisión de estos múltiples santuarios que poblaron Francia: las reliquias traídas desde Oriente y los santuarios precristianos celtas que fueron transformados al culto oficial [FIGs. 243 y 244]. “Y entonces, cualquiera que sea la ideología, existe un sentido de que un lugar está cargado y que esta carga puede ser distribuida entre todos los que entren en contacto con ella. Lejos de ser ingenua o ridícula, esta idea atestigua un factor inherente al espíritu humano; que la criatura debe, en un momento u otro, fusionarse con su creador –o lo que es más cercano al creador- para

³⁴⁷ Op. Cit., MARKALE, Jean, pp. 133

obtener el poder para proseguir el trabajo de creación³⁴⁸. También era posible una combinación de ambas vías, como sucedió en la catedral de Chartres, lo que la elevó como el primer y principal santuario mariano en toda Francia:

Esa condición espiritual podría sólo favorecer los lugares consagrados a la Theotokos. Pero como no era posible reclamar la presencia real de la Madre de Jesús en Europa occidental, fue a través de caminos indirectos que el culto dedicado a María fue exitosamente establecido. Es de ahí de donde la leyenda de la Virgo Paritura proviene, esta Virgen a punto de dar a luz, quien había sido adorada por los druidas, y quien, como creación clerical, sólo se remonta al siglo IX en Chartres. Sin embargo, el mismo hecho que las religiones pre-Cristianas adoraran a la diosa madre hizo fácil la transición de una a otra ideología: permaneció el mismo ritual. Fue suficiente para endosar la leyenda de la Virgo Paritura y encontrar pruebas manifiestas de esto en la forma de las estatuas preservadas desde el inicio de los tiempos o milagrosamente recuperadas, si no devueltas del Oriente por algunos piadosos peregrinos que retornaban de su viaje a la fuente³⁴⁹.

Si bien es cierto que Puy-en-Velay, en las laderas del Monte Anis –llamada *Anicium* en el periodo galo-, era uno de los más antiguos santuarios marianos que conocemos de Francia³⁵⁰, “la Virgen negra de Notre-Dame du Puy –cuyos miembros están ocultos-, presenta la figura de un triángulo, gracias al manto que se ciñe a su cuello y se ensancha sin un pliegue hasta los pies. La tela está adornada con cepas y espigas de trigo –alegóricamente del pan y del vino eucarístico- y deja pasar, al nivel del ombligo, la cabeza del niño, coronada con la misma suntuosidad que la de su madre”³⁵¹ [FIG. 245].

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 134.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 134.

³⁵⁰ Aunque ya nos hemos referido brevemente a esto, es necesario señalar que la ciudad de *Puy-en-Velay* se encuentra en las laderas del Monte *Anis* y durante el período galo fue llamada *Anicium*. *Anis* y *Anicium*, sin lugar a dudas, se refieren al nombre de la gran reina Celta, Anna o Dana, lo que significa que desde tiempo inmemorial, la Diosa de los Comienzos fue honrada en este sitio. *Anicium* fue el centro religioso para la gente de *Vellaves* pero cuando los romanos vinieron a ocupar esta región, establecieron su capital un poco más lejos, en *Ruessio*, que hoy es Saint-Paulien. Fue en el tiempo de la cristianización que este centro se devolvió a *Anicium*, la que entonces tomó el nombre de *Podium* y vino a ser *Le Puy*. Aquí existe un notable ejemplo de cultos que se suceden unos a otros, una sucesión que tiene lugar sin un solo problema, como si fuera natural para la Anna Celta convertirse en la Virgen María, dado que representa la misma entidad divina, especialmente, dentro del contexto de la devoción popular. Y no es sin razón que la estatua que domina el Monte *Anis* hoy, lleva el nombre de Nuestra Señora de Francia, porque, comenzando con Carlomagno, la mayoría de los soberanos franceses vinieron a este lugar a rendir homenaje a *Theotokos*, incluyendo a San Luis, quien se dice que había traído a la Virgen Negra que le había sido entregada por un emir egipcio. Esta estatua fue aparentemente quemada en 1794 durante la Revolución y, posteriormente, fue reemplazada por un conjunto que según parece difícilmente mantiene alguna relación con el original. Cualquiera que sea el caso, esta nueva estatua de 1844, la que contiene, según parece, un trozo de la antigua; perpetúa la antigua devoción a la divina Madre que surge en una gran e innegable oleada de fervor. Cfr. *Op. Cit.* MARKALE, Jean, pp. 138-139.

³⁵¹ *Op. Cit.*, FULCANELLI, p. 69.

Hay otro santuario que probablemente sea tan antiguo como éste, pero cuya fama permanece intacta. Nos referimos al santuario mariano de Chartres donde tal vez se asimiló de modo más perfecto la relación que se estableció entre Iglesia y Nuestra Señora: *“La iglesia –la ecclesia- desde siempre había sido comparada con la Santísima Virgen. Pero en la época gótica esta asimilación fue predominante y determinó el carácter del edificio religioso: la Ciudad de Dios, la casa del Señor, se convirtió en el Palacio paradisíaco de la Virgen, construido a su imagen”*³⁵². Toda la información recabada indica que el culto mariano original se realizaba en lo que hoy corresponde a la cripta de la actual catedral, precisamente donde se encontraba «el Pozo de los Santos Fuertes» y una imagen de una virgen Negra conocida como *Notre-Dame-de-Sous-Terre* –Nuestra Señora del Sub-suelo-, quemada durante el fragor de la Revolución, hacia 1793 y que fue reemplazada en 1856 por una que se conserva hasta hoy ejecutada en madera de peral y que pudiera perseverar un cierto parecido con la original [FIG. 249].

*Con su virgen subterránea, Chartres tiene fama de ser el más antiguo lugar de peregrinación. Al principio, no era más que una antigua estatuilla de Isis, «esculpida antes de Jesucristo», según dicen las viejas crónicas locales. En todo caso, la imagen actual data solamente de finales del siglo XVIII, pues la de la diosa Isis fue destruida en una época ignorada y sustituida por una imagen de madera, con el Niño sentado sobre las rodillas, que fue quemada en 1793*³⁵³.

De este modo “Chartres fue uno de los grandes focos de este nuevo culto mariano, pues su catedral pasaba por ser el más prestigioso santuario de la Madre de Dios en la Galia. Sus orígenes se remontaban a los celtas. Según una tradición consignada en la «vieja crónica» de la catedral, los druidas ya habían venerado a «una virgen que iba a dar a luz» en la cueva del pozo sobre la que está construida la iglesia”³⁵⁴. Esta importante imagen de «Notre-Dame-de-sous-Terre» se encuentra actualmente en la capilla de la cripta y sería originalmente una estatua creada por los druidas del culto a la diosa madre. Está sentada en un trono cuyo zócalo muestra la inscripción: «*Virgini pariturae*» o la Virgen por dar a luz. Esta imagen se anuda con la leyenda que narrábamos al principio de este capítulo, donde la Virgen que está por dar a luz, se había prefigurado en los pueblos precristianos [FIGs. 246 y 247].

³⁵² Op. Cit. BURCKHARDT, Titus. *La Catedral de Chartres*...p. 86.

³⁵³ Op. Cit., FULCANELLI, p. 69.

³⁵⁴ Op. Cit. BURCKHARDT, Titus., p. 86

En Chartres se había conservado hasta la Revolución, una estatua primitiva, de madera de peral, que representaba a una madre con su hijo. Se ignora si se trataba de una escultura galorromana o de una copia ejecutada en la Edad Media. Esta leyenda no es inverosímil en la medida en que todos los pueblos de la antigüedad reconocían un aspecto femenino de la Divinidad, a la vez maternal en cuanto origen que había dado a luz a todas las cosas, y eternamente virgen por su naturaleza inmutable³⁵⁵.

La catedral actual, construida en su mayor parte durante los años 1194 a 1220, obra maestra y señera del gótico clásico o alto gótico viene a erigirse sobre las ruinas de al menos tres templos anteriores que también habían sido santuarios: una basílica del s. IV, levantada contra un muro romano del *oppidum*³⁵⁶, que fue destruida por el fuego en el 743, otra de estilo carolingio románico, que se quemó en 1020 y que ya albergaba la *sancta camisia*, y la basílica románica, que se incendió en el 1194 –y que cuyo incendio narrábamos al inicio del presente capítulo-. Pero todo estas obras nos inducen a pensar que se levantaron a su vez sobre un antiguo santuario druídico de los carnutes, pues los bosques de la colina donde hoy se levanta Chartres fue el lugar de reunión de tribus celtas y de la asamblea anual de todos los druidas de la Galia, que probablemente se levantó a su vez, sobre un santuario neolítico que tenía al menos un menhir³⁵⁷. “Consideremos ante todo el primer caso, el de los edificios en los que se encuentra la Virgen negra: éstos suelen elevarse sobre lugares en los que existen recuerdos de la edad céltica, en forma de megalitos”³⁵⁸. Esto es particularmente cierto en el caso de Auvernia, región en que se sitúan numerosas vírgenes negras [FIG. 248].

La relación con los megalitos nos remite al problema de las corrientes telúricas. Estas corrientes de energía pueden ser positivas y benéficas, o negativas y peligrosas; se sabe que, en este último caso, hacen que un terreno sea infértil. El encuentro con las corrientes cósmicas o celestiales hace que sea benéfico un lugar, que por eso se señalaban antaño con un menhir o un dolmen, los cuales servían, con las piedras oscilantes, para canalizar y aumentar estas fuerzas naturales y para neutralizar las fuerzas negativas. La piedra alzada condensa la

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 86

³⁵⁶ Un *oppidum* (en plural oppida) es un término genérico en latín que designa un lugar elevado, una colina o meseta, cuyas defensas naturales se han visto reforzadas por la intervención del hombre. Los oppida se establecían, generalmente, para el dominio de tierras aptas para el cultivo o como refugio fortificado que podía tener partes habitables. Los oppida son conocidos gracias a las descripciones hechas por Julio César en *De Bello Gallico*. Sus muros son de tierra y piedras, reforzados con unas traviesas de madera unidas perpendicularmente por unas largas clavijas de hierro (20 a 30 cm). Este tipo de muro característico de los oppida galos se denomina *muris gallicis*.

³⁵⁷ Ver MARKALE Jean, *Chartres et l'enigme des druides* París: Pygmalion, 1988 o su versión en inglés *Cathedral of the Black Madonna: The Druids and the Mysteries of Chartres*. Rochester, Vermont, U.S.A: Inner Traditions, 2004.

³⁵⁸ *Op. Cit.*, HANI, Jean, p.112.

energía, y el dolmen recrea la caverna, la gruta, en la que se buscaba el «don de la tierra»³⁵⁹.

Para ello debemos entender que en el Universo todo, absolutamente todo, es energía, la cual se presenta en diversos estados de condensación. La energía constituye un estado vibratorio. Nosotros vivimos sobre un planeta envueltos en un magma de energías, de las cuales no siempre estamos conscientes. La Catedral de Chartres da cuenta de un campo de vibración intensificado que se ha asociado a una irradiación del Espíritu que lo convirtió en un espacio sacralizado desde la más remota antigüedad³⁶⁰

[FIG. 239].

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 112

³⁶⁰ Alrededor de nuestro planeta existen unas corrientes magnéticas que recorren la tierra de norte a sur. Estas corrientes magnéticas son causadas por el núcleo fundido de hierro (y otros elementos) que circulan en el interior de la tierra y que son las causantes de la llamada deriva continental. Las corrientes telúricas son unas corrientes eléctricas que se mueve bajo tierra o a través del océano. Tienen una muy baja frecuencia, y corren muy cerca de la superficie terrestre. Son inducidas por variaciones naturales en el campo magnético terrestre, en interacción con el viento solar y la magnetósfera. Están relacionadas con la actividad de las tormentas eléctricas, ya que la acumulación de cargas eléctricas en la superficie terrestre convierte a una lluvia en una tormenta eléctrica. Nuestros antepasados las conocían y las intentaban explicar de diferentes formas. Estos fenómenos terrestres pueden afectarnos de diferentes formas: a sobreexposición a las energías telúricas provoca un exceso energético en el ser humano, el cual es liberado de muchas maneras. Generalmente, la hiperactividad y el nerviosismo son las más corrientes; por el contrario, las personas tranquilas, que no exteriorizan o descargan su tensión, suelen verse afectadas por dolencias internas más o menos graves, según la intensidad de la energía que soportan. El *feng shui* está basado en estas energías y la medicina oriental tiene bien en cuenta estos puntos de energía.

Las *Líneas ley* son alineaciones alegadas de varios lugares de interés geográfico e histórico, como los antiguos monumentos y megalitos, partes altas del terreno natural y vados. La frase fue acuñada en 1921 por el arqueólogo aficionado Alfred Watkins, en sus libros *Early British Trackways* y *The Old Straight Track*, quien trató de identificar rastros antiguos en el paisaje británico. Posteriormente ha desarrollado teorías acerca de que estas alineaciones fueron creadas para facilitar la caminata por tierra a través de navegación por líneas de visión en tiempos neolíticos, y habían persistido en el paisaje durante milenios. En 1969, el escritor John Michell revivió el término "líneas ley", asociándolo con las teorías espirituales y místicas sobre las alineaciones de las formas del terreno, basándose en el concepto chino del *feng shui*. Él creía que una red mística de líneas ley existía en Gran Bretaña. Desde la publicación del libro de Michell, la versión espiritualizada del concepto ha sido adoptada por otros autores y fue aplicada a los paisajes de muchos lugares en todo el mundo. Ambas versiones de la teoría han sido criticadas con el argumento de que la distribución aleatoria de puntos inevitablemente crea aparentes "alineamientos". Entre las teorías sobre el posible origen de estas supuestas fuentes o puntos focales (*vortex point*) se cuentan la arquitectónica y la de la Geometría sagrada, entre otras. Otros autores piensan que dichos puntos serían de orígenes naturales y producidos por corrientes subterráneas, o líneas espirituales de acceso y salida para toda clase de manifestaciones paranormales.

Los Druidas creían que esta energía se deslizaba como una serpiente a través del suelo como las corrientes telúricas. Quienes estudian la religión druídica creen que estas líneas telúricas son vías espirituales que recubren todo el planeta. Creían también que estas energías nacían del tránsito acuífero de los subsuelos o de las grietas de terrenos que entran en fricción, al igual que de los magmas subterráneos del planeta. Así pues en la creencia druídica; estas energías serían la manifestación misma de la vida sobre la tierra y el origen de su fertilidad. Algunos de sus lugares sagrados son Glastonbury o la catedral de Chartres, erigida sobre un antiguo bosque sagrado de los celtas galos (el bosque de los carnutes). De igual modo creían que esas energías cruzaban los cielos y el interior de la tierra, a modo de cauces energéticos que, en ciertos parajes concretos, daban una condición específicamente benéfica a la acción de las corrientes telúricas del subsuelo, y creaban allí un lugar privilegiado, que los druidas marcaban mediante menhires o dólmenes. Posteriormente estos lugares se convertirán en centros rituales y ceremoniales, donde para acrecentar o favorecer esas manifestaciones energéticas, se cultivaba con danzas e invocaciones. Así la creencia era que estos lugares estaban favorecidos por la Madre-Naturaleza, y las aguas subterráneas simbolizadas por Dana, Diosa primigenia,

*De acuerdo a la tradición local, la cripta se dice que representó un antiguo santuario pre-cristiano donde los druidas habían ya adorado a la Virgen, aún antes de su nacimiento. Ella supuestamente venía de Palestina para bendecirlos y pedirles que construyeran un templo donde ella estaría siempre presente. Y la historia continúa cuando los primeros evangelizadores de Chartres, San Savinien y San Potentien, o sus discípulos, Altin y Edoald, llegaron de Sens para introducir la nueva religión; descubrieron un edificio que contenía una estatua que lleva la inscripción *Virgini pariturae*, una dedicación típicamente romana que significa, “a la Virgen a punto de dar a luz”. Esta leyenda parece, a priori, ser lógica y testifica una realidad irrefutable. Chartres, entonces llamado Autricum, fue una suerte de santuario-fortaleza como existieron a lo largo de los territorios antiguamente celtas y en el país de los Carnutes (de los que viene el nombre mismo de Chartres). Ahora bien, gracias a Julio César, sabemos que es en el país de los Carnutes que encontramos el gran bosque, donde una vez al año, los druidas de toda la Galia se reunían. Fue, en breve, el gran santuario central de las gentes galas. Dadas estas circunstancias, por qué no suponer que los druidas habían establecido un culto especial dedicado a la diosa madre en este lugar?*³⁶¹

¿Cómo se establecieron estos lugares de culto en la Europa precristiana y por qué se mantuvieron durante toda la Edad Media? Estudios recientes sostienen que el interior de la Tierra estaría conformado por un núcleo de materias densas cuya gravitación se desarrollaría en sentido inverso al del movimiento terrestre. Tal movimiento inverso sería el que originaría el calentamiento, y de aquí derivaría la fusión existente bajo la corteza

otorgadora de la Vida, y la Serpiente Cósmica, quien sacaba de sí el Huevo Cósmico (*balain, balaun*), repleto de nueva Vida y Energía. Así pues los druidas se consideraban a sí mismos como Hijos de la Serpiente cósmica, (*Naddred, Adder*) los cuales en sus creencias se dirigían a estas zonas de poder para recibir los beneficios físicos y espirituales en estos espacios. Era ahí donde los celtas rendían culto a la Diosa-Tierra y demás entidades divinas que albergan las fuentes, lagos, ríos o manantiales.

³⁶¹ *Op. Cit.*, MARKALE, Jean, *The Great Goddess...* pp. 139-140. De hecho, las cosas no son tan simples y un problema se presenta. De acuerdo a un documento de 1609, la estatua que los druidas supuestamente adoraron una Virgen representada con el niño, lo cual claramente contradice la noción de la Virgo Paritura, el segundo término que tiene un significado de participio futuro “a punto de dar a luz”. Lógicamente, esta estatua habría tenido que representar a una mujer encinta. Además, sabemos muy bien que los druidas nunca representaron una divinidad en una forma humana. La estatua en cuestión pudo sólo ser galo-romana. De este modo, debe ser reconocido que la estatua quemada en 1793 no fue una copia, sino una falsificación. Otros documentos del siglo XVII, los que mencionan la leyenda local, especifican que la dedicación no fue encontrada en la estatua sino en la base. Incluso parece que, a lo largo del siglo IX, la leyenda de la Virgen gala fue difundida por el capítulo de Chartres, que tuvo poca tolerancia de la competencia del peregrinaje de Puy-en-Velay y deseaba probar a cualquier costo la preexistencia del culto de María en la región Chartreana. Este no sería el único ejemplo de este tipo, la leyenda inventada servía no sólo para asegurar la prosperidad del clero sino también para confirmar el fervor popular dirigido hacia la Madre divina. Cualquiera sea el caso, el santuario de Chartres fue construido en tierra mantenida sagrada desde la más remota antigüedad, siendo uno de esos *nemetons*, de los que es tan rico el territorio galo. Esto no es una mentira o un fraude sino una simple rehabilitación de un tema religioso recurrente.

La palabra gala *nemeton* o *nemeto-* designa el santuario, el lugar específico en el que los celtas practicaban el culto, bajo la dirección de los druidas. El equivalente gaélico es *Nemed* que significa «sagrado». En británico, se encuentra *nyfed* y *neved* en bretón en el sentido de «santuario».

terrestre³⁶². Lo importante es que estas fuerzas subterráneas que corren -tanto en Chartres como en otros santuarios marianos de Francia- se manifiestan en la densidad de la corteza terrestre, más o menos intensamente según la masa de ésta, según los plegamientos y la composición del subsuelo. A esto es preciso añadir la hidrografía, conductora e incluso repartidora de corrientes, que depende a la vez de las variaciones de los plegamientos que permitirán el paso, de la infiltración y de la cantidad de agua en circulación. Las venas de la fuerza telúrica pueden, en consecuencia, estar asociadas a las corrientes hidrográficas o disociadas de ellas. De allí la estrecha asociación entre el santuario de una Virgen negra y el pozo de agua existente en el mismo lugar [FIGs. 249 y 250].

La catedral de Chartres se alza sobre un cerro en el que las corrientes energéticas poseen una fuerza extraordinaria. Sobre el cerro en el que se construyó el edificio hay una piedra sagrada denominada «piedra de Belisama», la Gran madre celta cuyo nombre hemos citado más de una vez; sobre esa piedra está construida la iglesia, y nos dice J. Chevalier que funciona como un dolmen: está situada sobre la gruta druídica, la cual se encuentra «bajo el altar de los ídolos», en palabras de un testimonio del siglo XVI. Esta gruta es la «cámara dolménica», donde se manifiesta una corriente telúrica muy poderosa, de suerte que la cripta de Chartres es una verdadera «caja de resonancia» para esta energía telúrica³⁶³.

La tradición Chartreana, tanto en su versión popular como clerical, indica que la famosa estatua fue encontrada en una cueva. Según Markale, esto estimuló mucha especulación en el Chartres subterráneo. Los templos secretos habían sido imaginados, el Santo de los Santos reservado para los iniciados, quienes eran los únicos que conocían las entradas secretas. Y sabemos que el misterio siempre estimula la especulación. De hecho –como hemos afirmado más arriba y sin recurrir a las más descabelladas fantasías–

³⁶² El movimiento energético que se halla en la base de la vida infinita del cosmos, y que va de las galaxias distantes millares de años-luz a la animación de nuestro pequeño globo, puede parecer que sigue la trayectoria del círculo o de la elipse. Se trata en realidad, de una espiral cuyas curvas están espaciadas de modo diverso. La densidad desplazada o la resistencia encontrada en el medio ambiente pueden modificar las curvas de la espiral. En la naturaleza las conchas de los caracoles o de ciertos moluscos marinos forman trazados de espiral perfectos. Si en el reino animal podemos constatar la existencia de fuerzas que disponen helicoidalmente la materia y si este fenómeno se manifiesta en pequeños volúmenes o en pequeñas masas, puede también aplicarse en mayor escala a la creación. Los torbellinos o tornados de viento parecen obedecer a la misma regla. En el interior de nuestra esfera, y con mayor razón si el núcleo central se desplaza en sentido inverso, puede existir mayor regularidad en la repartición de las fuerzas, a pesar de las diferencias de presión ejercida sobre la pared exterior. El movimiento helicoidal se produce sobre el núcleo en un sentido ascensional que corresponde al sentido de la marcha aparente del sol, mientras que sufriría una resistencia inversa de la tierra, cuya revolución es idéntica al sentido de los planetas. Esto es lo que mantiene el equilibrio. Estas fuerzas en movimiento, cuyos efectos se manifiestan horizontal o verticalmente, provocan una energía –y una electricidad estática– susceptible de responder a las leyes de la atracción terrestre o incluso provocarla en dirección al centro. Cuando menos, existe una dirección axial de abajo hacia arriba y de arriba hacia abajo. Ver GUINGUAND, Maurice y LANNE, Beatrice. *La Cuna de las Catedrales*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978, pp. 115-117.

³⁶³ *Op. Cit.*, HANI, Jean, p. 112.

se puede fácilmente suponer que en este emplazamiento de la catedral de Chartres existía un monumento megalítico del tipo menhir o dolmen con pasajes. Esta no sería la primera vez que una iglesia cristiana habría sido construida sobre un santuario galo-romano, el cual había sido erigido en la parte superior de un megalito. Sabemos que el pozo que está en la cripta tuvo una apertura cuadrada, lo que indica que es de origen galo-romano. Ahora el pozo –o el manantial- es inseparable de la cueva donde la diosa madre es adorada -y donde, accidentalmente, apareció-.

Lo mismo que el alma humana tiene sus pliegues secretos, así la catedral tiene sus pasadizos ocultos. Su conjunto, que se extiende bajo el suelo de la iglesia, constituye la cripta (del griego oculto).

En este lugar profundo, húmedo y frío, el observador experimenta una sensación singular y que le impone silencio: la sensación del poder unido a las tinieblas. Nos hallamos aquí en el refugio de los muertos, como en la basílica de Saint-Denis, necrópolis de los ilustres, como en las catacumbas romanas, cementerio de los cristianos. [...]

Fuerza real, pero oculta, que se ejercita en secreto, que se desarrolla en la sombra, que actúa sin tregua en la profundidad de las construcciones subterráneas de la obra. Tal es la impresión que experimenta el visitante al recorrer las galerías de las criptas góticas.

*Antaño, las cámaras subterráneas de los templos servían de morada a las estatuas de Isis, las cuales se transformaron, cuando la introducción del cristianismo en Galia, en esas Vírgenes negras a las que, en nuestros días, venera el pueblo de manera muy particular. Su simbolismo es, por lo demás, idéntico; unas y otras muestran en su pedestal, la famosa inscripción: *Virgini pariturae*; A la virgen que debe ser madre³⁶⁴.*

El *fanum*³⁶⁵ sólo sirve para reemplazar el anterior dolmen, colapsado o destruido. Pero si aceptamos esta hipótesis, esta trae consigo otra -sostiene Markale-. Algo del antiguo edificio siempre permanece, sean materiales que pueden ser reutilizados o una parte considerada sagrada se mantiene intacta y es muy posible que la primitiva imagen fuera sólo un *simulacrum*, es decir, un grabado megalítico como los que existen en tantos montículos, en especial, en aquellos que sobrevivieron no lejos de Chartres, en Changé-Saint-Piat, en el valle Eure. Estos grabados megalíticos siempre presentaban, en forma simbólica, la diosa protectora de los muertos, es decir, una divinidad femenina quien tiene el poder sobre la vida y la muerte. Por consiguiente, el culto femenino en Chartres habría sido originado con este grabado antiguo, este petroglifo que retornaba al Neolítico, el cual

³⁶⁴ *Op. Cit.*, FULCANELLI, pp. 67-68.

³⁶⁵ **Fanum**: templo, santuario, lugar dedicado a una deidad, lugar sacralizado por consagración o designación oracular.

se tendría que haber incorporado en la forma de la Virgen con el niño. Y, por supuesto, este lugar sagrado es de sanación.

Si los druidas se reunían allí; si había quienes aguantaban todas las molestias y peligros del viaje peregrino, era porque sabían que encontrarían en aquel lugar un «espíritu» -por citar una frase de Barrès-, particularmente poderoso y de una calidad señera.

De preferir una forma más moderna, diríamos que ese cerro donde se asienta la catedral es el lugar donde desemboca una corriente telúrica particular. Hubo, por lo demás, un obispo de Chartres, que no era de la clase de aquellos que rompieron los vitrales para ver más claro, o que llenaron la catedral de altavoces, monseñor Pie, quien decía al hablar de su iglesia: El manantial está abajo y por debajo.

Si usamos una imagen reproducida por la iconografía cristiana en miles de ejemplares –aunque no sea seguro que siempre haya sido comprendida–, Nuestra Señora, la Virgen, tiene los pies sobre la cabeza de la serpiente, sobre la cabeza de la wouivre³⁶⁶.

El manantial está verdaderamente debajo, y es la razón por la cual el dolmen fue erigido en aquel paraje, así como las iglesias que se han sucedido en ese paraje. Y se comprende el por qué pudo escribir el canónigo Bulteau: Puede decirse que, en Occidente, Chartres es la tierra clásica de la Encarnación³⁶⁷.

De este modo estas corrientes energéticas son la manifestación de lo que antaño se conocía como la «wouivre», o sea, *“la serpiente (latín vipera) con la que se comparaba a esta gran corriente de vida subterránea, aspecto ctónico de la Energía universal, el spiritus mundi, el «Alma del mundo»³⁶⁸*. Se afirma que el obispo Fulberto, el constructor de la catedral, fue sanado de *le mal des ardents*³⁶⁹ por el agua del pozo. Fue entonces

³⁶⁶ **Wouivre**: La energía telúrica denominada *Wouivre* por los celtas o energía de la serpiente, o “Senderos del Dragón”, Alfred Watkins fue un gales que acuñó el término líneas de ley, él comenzó a interesarse y estudiar este fenómeno al darse cuenta que muchos de los lugares sagrados, sean estos menhires, dólmenes, iglesias, templos se alineaban. Los druidas en la antigua Inglaterra llamaban a la energía de la tierra wyvern, ellos creían que dicha energía se deslizaba como una serpiente a través del suelo como las corrientes telúricas. Esto daba como resultado un complejo sistema nervioso que relacionaba el campo magnético con nodos o vórtices, haciendo que la Tierra dispusiera de un complejo sistema nervioso que sería la serpiente o el dragón. En estas líneas conectaban los vórtices magnéticos, los cuales coinciden con la mayoría de lugares sagrados del planeta. Los antiguos consideraban que la tierra era un ser vivo, por lo que todo en ella fluye y se manifiesta, la línea de ley es la manifestación de la propia fuerza de la tierra, es un conocimiento antiguo que ha preservado a través de la tradición oral. Actualmente viene siendo estudiada como radiación telúrica, especialistas consideran dos vertientes una proviene de la energía cósmica que se refleja en el planeta y otras surgen del propio planeta como la magnética. Las del planeta se generarían por corrientes de agua subterránea, fallas geológicas y otras anomalías. Ambas son necesarias para crear esta particular corriente de energética planetaria.

³⁶⁷ CHARPENTIER, Louis. *El enigma de la Catedral de Chartres*. Barcelona: Plaza & Janés. 1976, pp. 34-35

³⁶⁸ *Op. Cit.*, HANI, Jean, p. 112.

³⁶⁹ Una especie de erisipela gangrenosa. Es una enfermedad infectocontagiosa aguda y febril, producida por estreptococos, fundamentalmente *Streptococcus pyogenes* que afecta principalmente la dermis.

que los enfermos comenzaron a acudir en masa con la esperanza de que la Virgen los liberaría de sus dolores. Todo contribuyó a este ímpetu, dado que la “túnica de la Virgen”, donada por Carlos el Calvo, agregó el aura milagrosa al lugar. Si la catedral de Chartres, alberga tesoros artísticos, contiene asimismo muchos otros misterios y no puede ser negado que este es uno de los lugares más poderosos donde la devoción a Nuestra Señora se manifiesta³⁷⁰.

Pero esta corriente actúa sin cesar en todas las cosas y en el hombre y los lugares en los que se encuentra concentrada ofrecen al hombre una poderosa ayuda para «mudar». Ahora bien, ¿por qué sucede tan a menudo que, como en Chartres, las iglesias antiguas están construidas en emplazamientos en los que antes de ellas había santuarios paganos? Porque la iglesia tradicional era obra de constructores que poseían el mismo conocimiento geobiológico, como se dice ahora, que los de la civilización anterior, y sabían que la iglesia tenía que ser algo muy distinto de un simple «lugar de reunión» de los fieles, como pretende ahora todo un clero que ya no sabe nada de las cuestiones importantes. La iglesia estaba concebida como un instrumento para captar las energías de un lugar especialmente escogido a causa de sus «virtudes»; las corrientes brotaban de la tierra en la cripta, se concentraban en ella y subían a la bóveda, que colocada sobre los pilares, desempeñaba el papel del techo del dolmen y operaba como un reflector paraboloide, y luego se mezclaba con las corrientes cósmicas venidas del cielo. Así, la tierra, bajo la influencia del cielo, hacía nacer en aquel lugar una irradiación activa extraordinaria, favorecida además por las formas y las medidas del edificio construido según las reglas de la numerología y de la geometría sagradas³⁷¹.

Por esta razón, estas venas del subsuelo, serpientes de tierra o *Wouivres*, son las que el hombre ha percibido, precisado y, por último, sacralizado, construyendo santuarios a la Virgen o erigiendo iglesias y catedrales. Y las divinidades femeninas que simbolizaban estas fuerzas telúricas fueron cristianizadas y convertidas en las Vírgenes negras de los santuarios edificadas hasta el s. XIII. “Su veneración prosiguió ulteriormente, pero la evolución teológica no permitió la consagración de nuevos santuarios a las Vírgenes negras. Éstos debían dedicarse a Vírgenes blancas, tanto más

³⁷⁰ Cfr. Op. Cit. MARKALE, Jean, *The Great Goddess*, p. 140-141, y *Cathedral of the Black Madonna: The Druids and the Mysteries of Chartres*.

³⁷¹ Op. Cit., HANI, Jean, p. 113.

*blancas cuanto más inconciliables y despiadados se tornaban los que dogmatizaban*³⁷².

Lo que sí sabemos es que ese culto floreció en este lapso prodigioso de la cristiandad para después desaparecer y quedar como un recuerdo misterioso o enigmático. En todo caso:

*El culto de las Vírgenes negras indicaba sobre todo un estado de espíritu, un conocimiento de las causas y de los símbolos exactos, y, antes del siglo XVI, las gentes expresaban de la manera más simple su concepción de lo sagrado. En la actualidad, ninguna «vidente» habla de una Virgen negra a propósito de una visión celestial, primero porque tal cosa no podría ocurrírsele y luego porque ahora se trata de la madre celestial y no de la tierra-madre divinizada*³⁷³.

Como fuera la verdad, lo que sí sabemos es que Chartres se convirtió en el más famoso santuario de la Virgen y los peregrinos afluían de todas partes para venerar su milagrosa imagen revestida de una túnica preciosa donada el año 876 por el hijo de Carlomagno y traída por éste de Bizancio a Aquisgrán. Esta era la famosa reliquia de la *sancta camisa*, la túnica de la Santísima Virgen, contenía un rectángulo de seda que cubría a María el día del Nacimiento de Jesús. Miles de fieles querían postrarse delante de la maravillosa reliquia, para lo cual descendían a la cripta donde permanecía ésta con una imagen de la Virgen majestuosamente sentada en un trono. La Virgen se mostraba así como el vínculo entre el Antiguo y Nuevo Testamento, como reina del Cielo. *“En el transcurso de la santa misa, los abades de Chartres rezaban así: «Señor, dignate transformar esta ciudad de Chartres, a la que has revelado, antes que todas las demás de la Galia, el secreto de tu encarnación, en la Jerusalén celestial»*³⁷⁴.

A finales de la Edad Media, en 1497, y con el argumento de evitar que las grandes muchedumbres de fieles y peregrinos descendieran a la cripta, se erigió otra estatua de una Virgen Negra en la nave, conocida como *Notre Dame du Pillier*, es una escultura de la Virgen María con el Niño en brazos que se encuentra sobre una columna en un nicho en la nave lateral norte, justo en la articulación con el cuerpo septentrional del transepto. *“Ocupa el centro de un nicho lleno de exvotos en forma de corazones inflamados. Esta última, nos dice Witkowski, es objeto de veneración por parte de muchísimos peregrinos. «Antiguamente –añade este autor-, la columna de piedra que le sirve de soporte aparecía gastada por la lengua y los dientes de sus fogosos adoradores, como el pie de san Pedro,*

³⁷² *Op. Cit.*, GUINGUAND, Maurice y LANNE, Beatrice, p. 118.

³⁷³ *Ibid.*, p. 118.

³⁷⁴ *Op. Cit.* BURCKHARDT, Titus, p. 86

en Roma, [...] pero para protegerla de los besos demasiado ardientes, fue recubierta con madera en 1831»³⁷⁵. Si ninguna es la original o no, no importa tanto si concedemos que esta catedral fue el nacimiento de una veneración nueva, o renovada, de la Virgen María, por la necesidad de dirigirse al rostro maternal de la misericordia divina; y también el culto caballeresco a la Dama Celestial, en quien se resumía la nobleza del alma, la inocencia y la belleza [FIG. 252].

El programa iconográfico, tanto escultórico como en el arte de las vidrieras enfatiza siempre, una estrecha y poco habitual relación entre la Virgen y Cristo, hasta ese momento, pues Chartres quiere afirmar su distinción de ser la primera de todas las iglesias consagrada a Nuestra Señora. En la catedral existen, inusualmente, ciento setenta y cinco distintas representaciones de María y más de cuatrocientas esculturas o vitrales de imágenes femeninas. Por lo que podremos afirmar que el nacimiento de la devoción mariana, o su renovación si se quiere, se dan en Chartres en forma primordial, para influir luego, en toda Francia y en el resto del occidente cristiano. *"Su Hijo es el Rey de los reyes y el Señor de los señores, así pues, ella debe ser llamada Reina de las reinas y Mujer entre las mujeres...su Hijo es llamado Dios de los dioses; así pues; ella debe ser llamada Diosa de las diosas"*³⁷⁶ [FIGs. 253 y 254].

Pero existe en Chartres un vitral, considerado el más bello del arte gótico. Nos referimos al vitral de «*Notre-Dame-de-la-Belle-Verrière*» ubicado en la cabecera de la catedral, en la nave lateral meridional. Se trata de uno de los pocos vitrales que sobrevivió al incendio de 1194. En Chartres el color azul es dominante, pero es sobre todo el azul de la vidriera de esta imagen de Notre-Dame, la que atrae a los visitantes de todo el mundo, por su belleza, nitidez y profundidad. La composición de la Virgen entronizada revela en su hieratismo, las influencias románicas que aún presenta. El niño sostiene un libro en el que se lee: *"omnis vallis implebitur"*, todo valle será allanado. Este azul luminoso se obtenía coloreando la pasta de vidrio con óxido de cobalto, aunque su método de fabricación todavía se desconoce. Más tarde, otros azules, menos costosos suplantarán este azul del siglo XII. Esta Virgen negra destaca, entre todas, por su excepcional factura y por su "voltaje sacro" emanado de la dignidad de sus formas y de su singular atmósfera cromática [FIG. 255].

³⁷⁵ Op. Cit., FULCANELLI, p. 69.

³⁷⁶ MAGNO, San Alberto, col. *Les Maîtres de la Spiritualité chrétienne*, CLXII, 13-14. citado por Op. cit. Titus Burckhardt, p.100.

Todos estos diversos elementos marinos presentes en la catedral y analizados minuciosamente en este epígrafe, nos revelan algo que es clave para la comprensión del mundo espiritual del hombre medieval que despierta con una nueva sensibilidad hacia el misterio femenino y que le permite acceder a una particular atmósfera metafísica, que lo impulsa a entender de modo preclaro cada elemento de la Creación como una causa segunda que transparenta el mundo sobrenatural, y así acceder a Dios en el grado más alto, mediante la contemplación del mundo de las formas artísticas. Esta verdad que opera en la dimensión más interna en el genio del hombre medieval es su gran virtud y fortaleza. El hombre de letras e historiador estadounidense Henry Brooks Adams describió la concepción del mundo medieval que se manifestaba en su arte, en Mont St. Michel y Chartres en 1913:

La energía más alta conocida jamás por el hombre, la creadora de cuatro quintos de su más noble arte y poseedora de más fuerza de atracción sobre la mente humana que todos los motores de vapor y los dínamos jamás soñados [...] Todo el vapor del mundo no podría, como sí la Virgen, construir Chartres [...] Símbolo o energía, la Virgen ha sido la fuerza más poderosa que Occidente ha experimentado, y ha atraído hacia sí la actividad del hombre con más ímpetu que cualquier otro poder, natural o sobrenatural; la labor del historiador debería ser seguir el rastro de esa energía³⁷⁷.

La comprensión del misterio mariano, y la vinculación afectiva a Nuestra Señora en toda la Galia, vinculándola con su arquetipo, el Eterno Femenino, son vitales para entender los profundos cambios que operaron en la sensibilidad del hombre medieval. Es como si una nueva irrupción de gracias se hubiese distribuido abundantemente sobre el reino de Francia, aún en formación, para que el culto a la Virgen se propagase por los confines de la Cristiandad occidental medieval.

Para concluir el presente epígrafe quisiéramos hacer una breve revisión a la evolución que tuvo la iconografía mariana en el desarrollo que siguió durante los siglos XIII al XV pues conforme pasaron los años, en el transcurso de apenas medio siglo, ya se podían observar importantes cambios en la evolución de la forma gótica de estas imágenes, sobre todo en las esculturas del parteluz de las portadas de las otras grandes catedrales francesas del periodo clásico, imágenes que revisten una capital importancia

³⁷⁷ CAHILL, Thomas. *Los Misterios de la Edad Media: El nacimiento del feminismo, la ciencia y el arte en los cultos de la Europa Católica*. Bogotá: Norma, 2007, p. 132

por ser la imagen jerárquica de las fachadas y por ser nada menos a quienes están consagradas estas catedrales, a Nuestra Señora.

Cambios sustanciales en la percepción del devoto y en la composición del escultor, hacen patente los cambios psíquicos que operaban con el advenimiento del s. XIII. Es el caso de la Virgen del *trumeau* –o parteluz-, de la portada sur de la fachada occidental de la catedral de Amiens, donde ya no se percibe la tensión espiritual que manifestaban las esculturas de la portada real de Chartres, y tal como afirma Pijoan: *“Las estatuas de Amiens no son más que obras de gran charme, encantadoras, hechiceras, por su equilibrada ejecución. Acaso por esto mismo satisficieron al aburguesado John Ruskin y son todavía las preferidas de los «peregrinos de la belleza», como se llaman a sí mismos los aficionados del arte. Pero ninguna estatua de Amiens nos emociona hasta recordarla con fuerte pasión”*³⁷⁸. Es decir, podemos admirar su belleza pero no la sabiduría que emana de la imagen, ya no es la puerta de acceso a los insondables misterios del espíritu. De esa solemnidad severa y mística de Chartres hemos transitado lentamente hacia un hieratismo mundano, donde esta Virgen de Amiens bien podría ser el retrato de una rica dama burguesa de algún mercader de la ciudad.

Ahora, si comparamos esta imagen con otra escultura medio siglo más tardía, situada en la misma catedral, pero en el parteluz de la puerta meridional del crucero, que es la Virgen Dorada, hemos de caer en cuenta que han cambiado tanto la tipología, los gestos y los modos de llevar el manto. Todo redundando en presentar un refinado sensualismo en la imagen, la figura presenta un ligero *quiasme* o curvatura en forma de S, su cabeza ya no está en el eje del cuerpo sino que se desplaza ligeramente hacia un costado, y el manto adquiere mayor movimiento en sus plisados. Además la Virgen le sonríe al Niño. El sensualismo de las formas nos ha conducido al sentimentalismo y psicologismo de los personajes representados. El gesto impasible y severo de quien permanece en la Eternidad da paso a la dulzura y encanto de quien goza la mundanidad. Las esculturas de Nuestra Señora de París y de Reims se sitúan en este período, dándonos un excelente ejemplo de su evolución [FIGs. 256 y 257].

Otro notable ejemplo de lograda belleza y atmósfera sobrenatural es la Virgen que se encuentra en el parteluz –o *trumeau*-, del hastial septentrional de la catedral de Notre-

³⁷⁸ PIJOÁN, José. *Arte Gótico de la Europa Occidental: Siglos XII, XIV y XV*. Col. Summa Artis. Historia General del Arte, vol. XI. Madrid: Espasa-Calpe, 1953, pp. 105-106.

Dame, si bien al parecer podría ser de mediados del s. XIII, también es posible que sea anterior. Pijoán afirma que esta proverbial escultura se asemeja a una reina, una señora, una parisién. *“Su porte es de salón aristocrático. Tiene conciencia de los deberes que el impone plenitud de civilización. Todas las vírgenes francesas resultan burguesas o plebeyas al lado de la Virgen de París”*³⁷⁹. Lo cierto es su autenticidad como arte sagrado estaba garantizado por la fidelidad a sus prototipos. María es reina! Y de allí que se le presentara con talante aristocrático y porte regio. El genio individual no florecía en pos de ser salvaguardado y absorbido por la modalidad colectiva. Actitudes, hábitos y prácticas desarrolladas en profundidad y con rigor, permitían que el genio del hábil artesano se expresara en la dimensión interior de las formas de la escultura, interpretando tal tipología de un modo más o menos cualitativa de los modelos sagrados y «consagrados». De allí que surgieran versiones más estimulantes al intelecto y a la fe, que otras. Radicalmente distinto al prototipo del llamado «genio artístico» que surgirá más adelante y que será caracterizado por esa vitalidad desbordante y centrífuga de aquel que es atraído por las posibilidades aun no agotadas, pero al costo de provocar en su alma el vacío por abandonar una disciplina espiritual [FIG. 258].

El camino que se iniciará en el arte de los próximos siglos se caracterizaría por sucumbir a las tentaciones y limitaciones de orden estrictamente individual, y no ser ya un elemento supraindividual y por tanto, trascendente, condición de todo arte sagrado; y por ello también se desprendía que todas estas obras sean siempre mucho más que el artista. Comparemos la citada imagen con otra que se encuentra al interior, en uno de los pilares del coro de la misma catedral. Esta Virgen coronada con el Niño ejecutada hacia 1325: *“Es una muchacha coquetona, de bulevares, que ha perdido la compostura de la Madre de la fachada. Ha sido una niña mimada, ha crecido en el lujo y ha disminuido hasta en robustez. Lleva a su niño como un juguete. Mientras la Madre arrogante de la fachada del crucero se yergue para enseñar su Hijo, que para ella ya es divino, la madrecita del crucero no tiene exacta noción de lo que representa ni la humanidad de su criatura. Y sin embargo, obraba milagros. ¡Lo que puede la piedad popular!”*³⁸⁰ [FIG. 258]. Esta escultura ya presentaba un gesto característico desarrollado en la escultura por la escuela de París, ya a partir de finales del reinado de san Luis IX, rey de Francia (1226-1270), que es este movimiento en forma de S, como dijimos, denominada –como dijimos- *quiasme* por los

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 70.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 70.

griegos y que genera un gracioso y sutil gesto del movimiento de caderas – llamado *mouvement des hanches* por los franceses-, que será imitado en toda la estatuaria siguiente y se expandirá por toda Francia y luego por toda Europa [FIG. 259]. Este movimiento se comenzaría a acentuar y exagerar, hasta hacerse frívolo: “Es a veces, maliciosamente femenino. Pero al principio añadió realidad a la belleza. Tiene posibilidades desde el punto de vista artístico, pues que permite una mayor o menor curvatura del cuerpo. La doble inclinación de la figura gótica de la Virgen está justificada por el equilibrio. Con la inflexión del torso se contrapesa la carga del Niño”³⁸¹. Puede ser que una observación de orden práctico condujera al piadoso hombre burgués medieval a apreciar el gesto de la curvatura del cuerpo de la Virgen, además de que la dotaba de sensualidad y de signos de vitalidad. Pero no es menos cierto que también se introducía algo de excesivo, de mundano y hasta de mórbido y tortuoso en la forma gótica, sobre todo si la comparamos con la recién citada Virgen del *trumeau* y su sencilla serenidad y el diáfano silencio que presidía este arte sublime del Medioevo. En todo caso en las representaciones femeninas ulteriores, donde ya no era la Virgen que cargaba al Niño y no había un peso que sostener, se mantuvo este *mouvement des hanches*, pues confería a la forma algo de goce sensual, tal como la observamos en las representaciones de la *Ecclesia* y de la *Synagoga* en la fachada de Notre-Dame de París, hacia el 1300 [FIG. 260].

Por su lado, algunas de las Vírgenes vistas anteriormente [FIG. 256] compartían algo en común con los iconos de las Vírgenes bizantinas de pie, de la tipología denominada *Hodigitria* –«la que muestra el camino»-, pues en ambas iconografías están erguidas, en posición frontal, sin inclinarse, como si el Niño flotara ingravido y sutil. Esto era teológicamente correcto, pues la Madre de Dios debía ser un pilar de fortaleza y el Hijo era un ser *pneumático*, y por tanto debía ser fácil de sostener. Pero algo sucedió en la atmósfera psíquica de la sociedad burguesa que se estaba instalando en torno a París. Tal vez el creciente afianzamiento político y territorial del poder regio de los Capetos, sumado al creciente poder económico y comercial de París –la ciudad más poblada, por lejos en este periodo, -había pasado de unos 80.000 habitantes hacia el 1195 a 300.000 hacia el 1327- y el notable desarrollo del pensamiento aristotélico en la ya famosa Universidad de París –con un fuerte énfasis en la noción de realidad como algo esencialmente inmanente y de orden sensible desde donde uno se remontaba a las realidades inteligibles-, colaboraron en una nueva configuración psíquica del hombre de

³⁸¹ *Ibíd.*, p. 70

esa época, que lentamente transitó hacia el abandono paulatino de las profundidades y refinamientos teológicos de antaño, para entrar a explorar las posibilidades aun no agotadas de las otras cualidades preciosas del ser femenino, más mundanas y reconocibles, sobre todo ensalzados por los trovadores y troveros –trouvères- que deambulaban por las calles y por la corte. María se presentaba así, como mujer casta y devota, como madre y señora, era bondadosa, caritativa, limpia y bondadosa. También se presentaba como la dama que inspiraba los pensamientos más elevados y a la que se le cortejaba con un amor sublimado. Su dimensión humana y maternal se convertía en un eco amplificado de las experiencias concretas del hombre sencillo. Todas la producción de Vírgenes góticas posteriores son derivadas de las imágenes esculpidas en la escuela de París, quedando su tipología perfectamente establecida en la segunda mitad del s. XIII, y caracterizadas por su gesto maternal, la constitución de los pliegues y drapeados de sus ropajes, y el leve *contrapposto* de la figura, que sólo apoya su pie izquierdo. No obstante la variedad es infinita.

Es, sin embargo, el aspecto maternal el que domina todas las representaciones de la Edad Media. En Rouen (Seine-Maritime), una estatua, ahora en el Musée des Beaux-Arts, muestra la Virgen alimentando a Jesús. Lo mismo es verdad para una estatua de Orleans (Loire), también en el Musée des Beaux-Arts. Ciertamente, esta lactancia permanece muy discreta en el caso de estas estatuas pero constituye una suerte de reconocimiento de la única función sexual que fue aceptable para la santísima “siempre virgen” María. Sería una historia enteramente diferente con las pinturas a finales de la Edad Media, en particular, en la pintura del maestro flamenco, La Vierge et l'Enfant, ahora en el Musée des Beaux-Arts de Dijon (Côte-d'Or). Aquí, el seno derecho de la Virgen está muy lleno y redondo, muy visible, aun cuando el niño, con una mirada distante en sus ojos, parece completamente desinteresado de él. Una cierta sensualidad es aparente en esta composición y es aún más acentuada en la famosa pintura de Jean Fouquet, La Vierge á l'Enfant, ahora en el Musée Royal des Beaux-Arts de Anvers (Bélgica), en la que el traje muy escotado puede golpear a cualquiera por ser algo indecoroso para un trabajo religioso. Pero tuvo esta pintura de Fouquet realmente un significado de trabajo religioso? Sabemos que el modelo de la Virgen de Fouquet fue Agnès Sorel, Señora de la Belleza, la amante oficial del rey Carlos VII. El tiempo no está muy distante cuando las formas dadas a los seres sobrenaturales van a estar más y más profundamente imbuidas en una sensualidad apasionada. Pero estos trabajos son la excepción. Un tipo que domina es el de la Madonna de la que existen incontables ejemplos. Entre los más destacados, podemos señalar a la Virgen del trumeau, en el portal norte de la

*fachada occidental de Notre Dame en París, o, nuevamente la Virgen dorada con el rostro sorprendentemente dulce de la catedral de Amiens (Somme)*³⁸².

Analicemos ahora una escultura y una pintura del estilo gótico tardío. La primera es una excepcional escultura conocida como *Notre-Dame de Grasse* que se encuentra en el Museo de los Agustinos en Tolouse, fechada entre el 1430 y el 1440 [FIG. 261]. Su nombre proviene de una inscripción en caracteres góticos que resalta en su base, a ambos lados de un escudo desgraciadamente ilegible. Destaca tanto por la delicadeza de su ejecución como por la originalidad de su composición. Aquí, una restauración ejemplar permitió devolver a esta obra toda la delicadeza de su policromía original. Se trata de una Virgen en majestad, ataviada de modo opulento en el que destaca la ligereza y virtuosismo de los pliegues, como sus drapeados de tejidos pesados y espesos, que se amontonan a sus pies. Su pequeño rostro posee una mirada pensativa y melancólica, como si anticipara el destino de su Hijo profetizado por Simeón en el Templo de Jerusalén: “*Una espada de dolor te atravesará el corazón*”³⁸³. Este prototipo influirá posteriormente en una gran parte de la escultura local. Lo más llamativo es la posición de los rostros de ambos personajes, pues sus miradas ya no convergen, sino que miran en direcciones opuestas. Existen varias teorías al respecto, una es que puede ser sólo un fragmento de un conjunto mayor que se haya perdido, donde Ella se encuentra intercediendo al Señor en favor de los donantes. Otra argumenta que simboliza la distribución de tareas entre la Virgen y Jesús, donde ambos están atentos a todo lo que les pidan los cristianos de cualquier lado que las súplicas vengan. Lo relevante es que se ha hecho una importante trasgresión a los modelos transmitidos y sancionados por la tradición. El genio individual se ha impuesto por sobre el espíritu colectivo que permitía asegurar la fidelidad hacia el prototipo. Es como si se nos presentara un primer indicio del olvido del mundo de los arquetipos divinos. Es como si el ojo ya no pudiera penetrar en el fenómeno –la cosa representada-, y revelarnos su transparencia metafísica y nos estrelláramos con la opacidad impenetrable de su realidad inmediata y sensible. Nos absorbe y estimula su sensualidad formal y el virtuosismo de su factura. Llega a emocionar, pero ¿Revela la íntima relación de Madre e Hijo, Esposa y Esposo, unidos íntima y solidariamente en el plan de Redención? ¿Posee un auténtico uso litúrgico? ¿Es una reverberación de la realidad suprahumana y trascendente? ¿Nos conduce del mundo sensible al mundo inteligible? Parece más bien al contrario, que nos sumergiera en el

³⁸² Op. Cit. MARKALE, Jean. *The Great Goddess*...pp. 117-118.

³⁸³ Cfr. Lc. 2, 35.

espejismo de las formas, en su aspecto meramente exterior como superficie estética que estimula los sentidos y las emociones, apelando a un sentimentalismo sugerente y desbordante, no a la Trascendencia. Es como si:

El artista o el poeta dejaron de ser los intérpretes de signatures eternas, hermeneutas del Silencio sagrado, y reivindicaron la obra de arte como medio de expresión de sí mismos. Retirados los dioses, el artista y el escritor devinieron cronistas de sus propios sentimientos y, en definitiva, cantores de sus propias miserias. Expropiado de toda función noética, reducido a sus aspectos sensitivos y emocionales, el arte se fue convirtiendo en la actividad frívola y superflua de unos artistas que no tenían más preocupación que el estilo y que no pretendían ya transmitir ningún sentido³⁸⁴.

La otra –que es una de las obras citadas por Markale un poco más arriba-, es una pintura ejecutada hacia el 1450 por Jean Fouquet (h. 1414/20-†1480, Tours) -el pintor francés más importante de su época y de fama internacional-, conocida como «La Virgen con el Niño Jesús», que corresponde a la tabla izquierda del díptico de Melun [FIG. 262]. Ya se advierte en la obra en cuestión una cierta influencia de la pintura italiana del *Quattrocento*, pero también una rígida composición que tiende a la abstracción en una composición muy idealizada que parece irreal. La obra fue encargada por Etienne Chevalier, tesorero del rey Carlos VII de Francia (1403-1461) y estaba a la capilla funeraria de Agnès Sorel en la colegiata de Melun, con la intención de facilitar la entrada de la misma en el Reino Celestial (La tabla izquierda se encuentra en una galería en Berlín). En esta obra tenemos un claro ejemplo donde una obra de temática religiosa, dada la presencia de serafines (rojos) y querubines (azules), ha sido traspuesta al ámbito marcadamente profano. A ello contribuye el hecho de que aparentemente la modelo es nada menos que la misma Agnès Sorel, la dama más bella de Francia de la época, y que fue amante tanto del rey Carlos VII como de Etienne Chevalier³⁸⁵. Pero también llama la atención no tanto que el pecho, perfectamente redondo, esté descubierto –pues sería heredera de la tipología de la *Theotokos Galaktotrofusa*-, sino el que esté finamente modelado, representando un valor erótico en sí mismo. Hay aquí una manifestación

³⁸⁴ LÓPEZ TOBAJAS, Agustín. *Manifiesto contra el Progreso*. Palma de Mallorca: Jose J. de Olañeta, 2013, pp. 76-77.

³⁸⁵ “Carlos VII hizo otra cosa que iba a ser característica de sus sucesores. Tuvo una amante. Esto no quiere decir que los reyes anteriores no tuviesen amores extramaritales; era un hábito bastante común de todos los hombres. Pero Carlos lo hizo abiertamente. Fue fiel a la amante que eligió (una bella muchacha llamada Agnes Sorel) durante toda la breve vida de ella, a la que incluso dio una posición semioficial en la corte. Durante los seis años transcurridos entre 1444 y 1450, fecha en que Agnes murió, cuando sólo tenía poco más de 20 años, fue la reina sin corona de Francia.” Ver en ASIMOV, Isaac. *La formación de Francia*. Col. Historia Universal. Madrid: Alianza, 2012, p. 295.

expresa de presentar la poderosa influencia que ejercen la hipocresía de los refinamientos aristocráticos a un pintor de la corte, para hacer la suplantación y sustitución de un tema religioso por uno profano, pero eliminando toda dimensión sacra de la forma de arte para rebajarla al transgredir todo principio establecido por la tradición. Esta tensión centrífuga que se introduce en el mundo de las formas iniciará la vertiginosa trayectoria del arte religioso hacia el suicidio, al desproveerla de su contenido que la hacía sagrada en cuanto a que erradicaba de sí toda supervivencia metafísica. Desde ahora la emancipación del «yo» sería la motivación dominante, afianzándose el desarrollo individualista de modo progresivo e inexorable.

Ahora, si bien es cierto, hemos presentado dos casos extremos de esto, si estaremos de acuerdo en que sí se puede observar en lo que ocurre después del 1250, es un claro –aunque paulatino– cambio en los hábitos mentales de los habitantes de las pujantes ciudades que se expresa claramente en la evolución de su arte. Es en definitiva acercar a los personajes sagrados a sus vivencias cotidianas, a sentirse interpretados por éstos y ya no al revés, donde el misterio de la creación artística devolvía al hombre a la proximidad de su propia esencia divina.

Dado que las actitudes no cambian mucho y tienden a producir estereotipos que son perpetuados a través del tiempo, más y más llegamos a una suerte de “transfiguración” de la expresión de la Virgen. Lo que vemos nos es más la pasividad de las primeras estatuas o el misterio que se intentó en ciertas representaciones que enfatizan el carácter hierático de la Madre de Dios, modelo de perfección y pureza, sino la búsqueda apasionada por el aspecto de ternura que se espera de una madre humana, la madre compartida por todos los hombres, si vamos a creer el Evangelio, ya que antes de su muerte en la Cruz, Jesús hizo a María la madre del apóstol Juan y, a través de él, de todos los seres humanos. Al final de la Edad Media, encontramos continuamente esta ternura. La Virgen María puede ser solamente buena, deseando la felicidad de todos sus pequeños. Ella puede ser sólo suave, como imaginamos que ella fue con el niño Jesús. Y dado que el rol de una madre humana es alimentar, criar, educar, confortar, el rol de María no puede ser diferente. De estas ideas, que son creencias ampliamente sostenidas entre los cristianos, surgirá el concepto esencial de la mediadora³⁸⁶.

Cualquiera sea el caso, lo relevante es como la iconografía de Nuestra Señora revelaba distintos aspectos marianos que se incorporaban en distintos niveles en la sociedad medieval y permeaba íntegramente todos los aspectos de la vida.

³⁸⁶ Op. Cit. MARKALE, Jean, p. 118.

III. 1.3 LA CATEDRAL DE CHARTRES: UN COMPENDIO DEL SABER DE LA ÉPOCA

*Chartres hace su elogio para la eternidad.
¡Chartres, la más espléndida de nuestras catedrales!
¿No es ésta la Acrópolis de Francia? Palacio del silencio.*³⁸⁷

Dado que la catedral de Chartres –construida en un lapso de tiempo excepcionalmente breve, pues su mayor parte se ejecutó entre el 1196 y el 1220, un verdadero record aun hoy-, es la que comenzó la época dorada de las grandes catedrales del período denominado gótico clásico o alto gótico, y que ocupó casi todo el siglo XIII, nos parece pertinente dedicarle algunas páginas a otros elementos igualmente novedosos que se detectan en su estructura y concepción espacial que vienen a estar en estrecha e íntima sintonía con el surgimiento del culto mariano, desarrollados en extenso en los dos epígrafes anteriores.

La catedral de Chartres nos revela, más que ninguna otra catedral, la profundidad del pensamiento teológico y litúrgico que subyace en el nuevo espíritu del hombre que surge en las postrimerías del siglo XII y comienzos del XIII. Cada uno de sus variados aspectos y diversas escalas es capaz de señalarnos la sabiduría escondida a los ojos del profano, pero que quita el velo a quien quiere dejarse maravillar por todo el conocimiento superior compendiado en su trazado, en sus portadas y en sus vitrales. Es el hombre nuevo que se revela a sí mismo en todo su potencial y que mira con optimismo los nuevos tiempos.

Es en este epígrafe donde queremos desarrollar dos aspectos que nos parecen claves para entender la relevancia de esta catedral en el núcleo central de nuestra tesis. Uno será plantear si hubo una estrecha relación entre el saber especulativo que se estudiaba en la escuela catedralicia de Chartres y el saber operativo de los *magister operaris*, o maestros de obras que dirigieron las obras de la catedral, pues creemos tener indicios de que en esta catedral se unieron ambos saberes como nunca antes y después ocurrió. El segundo aspecto a estudiar será el planteamiento arquitectónico novedoso que desarrolla esta catedral y que será copiado y adoptado por todas las catedrales que se estaban construyendo o que se construyeron durante las décadas siguientes. De ello se concluirá que la catedral de Chartres representa el arquetipo y paradigma de lo que

³⁸⁷ RODIN, Auguste. *Las catedrales de Francia*. Madrid, Abada, 2014, p. 212.

hemos llamado «la conquista del espacio unificado», modelo irrefutable al cual se alinearán las siguientes catedrales, o al cual se adaptarán –con mayor o menor fortuna–, las que ya estaban en plena ejecución.

La sorprendente unidad que se respira en la composición general de la catedral de Chartres lograda bajo la sabia conducción de un anónimo director de orquesta que supo poner en armonía y consonancia cada una de sus partes, alcanzando una perfecta sinfonía, apreciable en todos sus niveles y escalas, hacen que la catedral parezca elevarse como por arte de magia. De este modo la catedral de Chartres se eleva como la perfecta imagen de una realidad superior. En el gótico era central la idea de que cada cosa hiciese referencia a una realidad trascendente. La Catedral de Chartres es una nítida representación de esta cosmovisión. Es una visión del mundo que afirma, entre otros, el valor de las esperanzas terrenas como medio para alcanzar el único fin que es Dios. Se comprende así cómo y por qué la Catedral de Chartres no era tan sólo un lugar de culto para el pueblo cristiano, y antes un lugar de culto pagano, sino que también un lugar donde se concentró todo el saber de una época. En su rica y espléndida iconografía está compendiado todo el pensamiento teológico medieval.

Antes del siglo XII, la arquitectura eclesiástica europea era románica, achaparrada y sólida, oscura y lúgubre. A pesar de sus encantos discretos e inocentes, el románico no tiende a subirnos el ánimo en un día gris. Las nuevas edificaciones normandas, por su parte, inspiradas en parte por el redescubrimiento de los asombrosos textos de Euclides, respiraban vehemencia: arcos puntiagudos y agujas erguidas, detenidas en el momento en el que se dirigían hacia el cielo, su movimiento complementado por ventanales inmensos que se estiraban hacia arriba dando paso a deslumbrantes rayos de luz multicolor que navegaban a lo largo de la iglesia a medida que el sol atravesaba el firmamento. Detalles estructurales como las bóvedas nervadas expresaban delicadeza interior o, en el caso de los arbotantes, danzante exuberancia interna, casi júbilo interior. Los detalles esculturales eran orquestales, con sus santos alargados y sus ángeles agrupados como coristas y músicos sobre plataformas ascendientes. Desde los muchos ángulos y esquinas, demonios ocultos, cómicamente indecentes, olisqueaban el aire como bestias, o babeaban mientras descendían hacia sus presas humanas. Se trataba de una revaluación absoluta del espacio humano, que ahora se compartía con la realidad sobrenatural. En contraste con las múltiples dimensiones cósmicas que volaban sobre ellos, los fieles en el nivel bajo (e incluso los sacerdotes que ocupaban el inmenso coro elevado) apenas si eran tridimensionales³⁸⁸.

³⁸⁸ Op. Cit CAHILL, Thomas. Cap. 1 *Bingen y Chartres: El culto a la Virgen y sus consecuencias*, p. 130

Se comprende así cómo y por qué la Catedral de Chartres no era tan sólo un lugar de culto para el pueblo cristiano, o un lugar de culto pagano -por los indicios de la existencia del antiquísimo santuario druídico en cuyo centro existía un dolmen o al menos un menhir, al parecer-, sino que también fue un lugar donde se concentró todo el saber de una época, que sirvió para la instrucción del pueblo y para guiarlos hacia las realidades invisibles que moraban en los arquetipos celestes. Vitrales, portales y esculturas narran cómo, durante largos milenios, Cristo fue esperado, anunciado, prefigurado. Su vida y la de su Madre fueron allí ilustradas. Los santos fueron glorificados y se enseñaba a seguir su ejemplo. No falta tampoco, en sintonía con el espíritu gótico, la anticipación iconográfica del Juicio Final. La Catedral se concebía así imagen de la *Ciudad de Dios*, de la *Jerusalén celeste*. Las pilastras y las columnas son los profetas y doctores que pueblan el cielo, cuya clave es Cristo. El portal es la puerta del Paraíso. Las ventanas coloridas que protegen de la intemperie y que entregan la luz, son los doctores de la iglesia.

Pero además de todo ello –que ya es mucho-, esta colina donde se alzaba la catedral, tenía el prestigio de albergar a la famosa escuela episcopal de Chartres. No fue simplemente una escuela catedralicia de corta duración, gracias a la gestión y fama de un maestro de prestigio, sino que logró producir conocimientos de orden superior durante casi doscientos años, siendo uno de los centros más prestigiosos de la difusión del saber acumulado de la época, y que rivalizará en reputación e influencia con las nacientes universidades. Como hemos tenido oportunidad de afirmar en epígrafes anteriores, esta escuela episcopal, por su naturaleza platónica, y que recogía un pensamiento pitagórico o matematizante, en torno a la supremacía del número como arquetipo, también se vinculaba armónicamente con el pensamiento tradicional del mundo antiguo, distinto a la moderna dialéctica y silogismos deductivos que se imponían en las modernas academias universitarias. Así el re-conocimiento del mundo antiguo desplegaba reiteradas pervivencias y vasos comunicantes con la tradición. En esto, también son emblemáticas las sucesivas reconstrucciones sobre el trazado antiguo románico de la nueva catedral gótica en Chartres.

Pese al deleite que los maestros medievales hallaban en rejuvenecer, ampliar e incluso reconstruir sus iglesias, un sentimiento de respetuoso temor les impedía eliminar todos los vestigios del templo antiguo. [...] El arquitecto de la catedral de Chartres se esmeró muchísimo en conservar las dimensiones de la iglesia románica y en adaptar su edificio a los contornos de la cripta de Fulberto, aun cuando, como hemos de ver, resultaba muy difícil reconciliar la antigua estructura con la nueva

visión gótica del aspecto que debía tener un gran templo. Esa visión, moldeada por las ideas religiosas y metafísicas de la época, la compartía el arquitecto de Chartres con sus contemporáneos; «colaboraba» con él al crear la traza de la nueva catedral³⁸⁹.

De este modo, el desarrollo epistemológico que propugnaba la escuela catedralicia marchaba a la par con los nuevos planteamientos arquitectónicos, que absorbían el legado de la tradición, acumulada pacientemente a través de los años, un conocimiento milenario, vivo e ininterrumpido sintetizado y aplicado al nuevo estilo. Este asombroso paralelismo acontecía simultáneamente en las dos creaciones más originales de la diócesis de Chartres: Su catedral y su escuela episcopal.

En sus aspectos o consecuencias estéticas, tales ideas presentaban un desarrollo coherente de las corrientes agustiniana y neoplatónica que con tanta fuerza habían surgido a mediados del siglo XII. En las décadas siguientes ambas corrientes fueron convergiendo gradualmente. Siempre había habido apreciables afinidades entre ellas, y numerosos lazos personales unían a los seguidores de San Bernardo con los principales representantes de la Escuela de Chartres³⁹⁰.

Recordemos que el método matematizante de la Escuela de Chartres, hacía que se presentara, incluso en los sermones, «la medida, el número y el peso» como principios unificadores del universo para llevar a los fieles a la contemplación de Dios como fuente y esencia de toda unidad.

En la misma Chartres encontramos la supervivencia de la tradición neoplatónica por la misma época en que se estaba construyendo la nueva catedral. En este elemento de continuidad, la Escuela de Chartres es quizás única. El tono intelectual de las otras escuelas francesas del siglo XII dependía de los intereses y personalidades de sus maestros en tanto que individualidades, y normalmente cambiaba con ellos. En Chartres era la tradición que moldeaba a sus eruditos. Esa tradición, de carácter platonizante y centrada en los estudios matemáticos y musicales, había sido instaurada, en época tan temprana como el siglo XI, por el obispo Fulberto, a quien sus discípulos comparaban con Sócrates y Pitágoras, y alcanzó el máximo florecimiento, como hemos visto, en el siglo XII. Es cierto que con la muerte de Thierry se terminó el período de los grandes cancilleres de la escuela catedralicia. Pero los obispos que gobernaron la sede y la Escuela durante la segunda mitad del siglo están, como señala Clerval, entre los más eruditos que jamás tuviera la ciudad de Chartres³⁹¹.

³⁸⁹ *Op. Cit.*, VON SIMSON, Otto, p. 240.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 240.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 242.

Otras pistas acerca del íntimo entreveramiento y las implicancias entre la escuela episcopal y los constructores de la catedral la da también Otto von Simson:

El inmediato sucesor del obispo Godofredo fue su sobrino, Gosselin de Musy (1148-1155). Hombre de inclinaciones intelectuales y artísticas, posiblemente fue él el responsable de la terminación de la fachada occidental de Notre-Dame³⁹². Es igualmente posible que el obispo que le siguió, Roberto el bretón (m. en 1164), viviera lo suficiente para ver acabado el vieux clocher. Roberto se interesó activamente por el embellecimiento de su catedral y cultivó la antigua tradición musical de su sede³⁹³.

El sucesor de Gosselin de Musy fue el cardenal de Champaña. Guillermo, discípulo de Pedro Lombardo, a quien -a su vez-, su sucesor, Juan de Salisbury (1176-1178) lo describe como el más grande prelado francés de su época. Este último es considerado el más célebre de todos los obispos de Chartres, y su gran mérito es haber mantenido vivo el conocimiento tradicional acumulado durante la primera mitad del s. XII. Conocía bien las enseñanzas de Thierry de Chartres y también, a y través de su propio maestro Guillermo de Conques, las del hermano y predecesor de Thierry, Bernardo de Chartres al que Juan llama «el más perfecto platónico» de su siglo³⁹⁴. El obispo Juan sentía una profunda admiración por la austera corriente religiosa que procedía del Citeaux y Claraval, representado por su máximo exponente san Bernardo, y si bien:

No están recogidas en sitio alguno las opiniones de Juan de Salisbury sobre el arte religioso³⁹⁵. En cuestiones musicales se hallaba a favor del movimiento cisterciense. Pero su crítica de la música religiosa rebuscada nace de una interpretación platónica de la naturaleza y la fuerza de la música. Ésta, señala, abarca el universo entero, reconciliando la disidente y disonante infinidad de seres mediante la ley de la proporción: «esta ley armoniza las esferas celestiales y gobierna el cosmos al igual que al hombre». Es el concepto boeciano de una triple música: cósmica, humana e instrumental. Con la tradicional referencia a David tocando ante Saúl (que también encontramos en San Bernardo), Juan de Salisbury se acoge a la autoridad de Platón, «el príncipe de la filosofía», para la teoría de que «el alma se dice está compuesta de consonancias musicales». Nada por ello es más adecuado

³⁹² Cita el autor: CC, III, 32 y s.; Clerval, *Les Écoles de Chartres au moyen-âge*, pp. 153 y ss. El que su nombre era Gosselin de Musy, y no de Lèves, lo estableció Merlet, *Dignitaires de l'église Notre-Dame de Chartres*, pp. XV, 230.

³⁹³ Op. Cit., VON SIMSON, Otto, p. 242. Cita el autor: «su obituario (CC, III, 180) menciona varias empresas arquitectónicas y aportaciones artísticas de Roberto. En la catedral hizo reparar «mirífice» el pavimento de la entrada a la cabecera. Véanse también Fisquet, *La France pontificale*. Chartres, p. 92, y Clerval, pp. 274 y ss.»

³⁹⁴ DE SALISBURY, Juan. *Metalogicus*, IV, 35 (PL, CIC, 938) 1159. Citado por Op. Cit. VON SIMSON, Otto, p. 243.

³⁹⁵ WEBB, C. C. J. *John of Salisbury*, Londres. 1932, p. 26. LIEBESCHUETZ, H. *Medieval Humanism in the Life and Writings of John of Salisbury*, Londres: 1950, p. 27, subraya el elemento platónico existente en la actitud de Juan hacia la música. Al insistir sobre los valores éticos de la música, el propio Juan se nos muestra como un discípulo de Boecio; véase *De Música* I, 1 8(PL, LXIII, 1169 y ss.). Citado por Op. Cit. VON SIMSON, Otto, p. 244

*que la música, la clase apropiada de música, para educar y elevar el alma, y para llevar hacia la adoración de Dios. Aun la Iglesia triunfante, en los coros de ángeles y santos, rinde una alabanza sinfónica al Señor*³⁹⁶.

El estudio de la música y de los intervalos musicales³⁹⁷ quedaría indeleblemente impreso en las proporciones y espacialidad de la catedral, ya que al concebirse como una inmensa caja de resonancia, que amplificaba y modulaba el sonido, todo esto siendo expresado en la geometría del alzado del muro interno de la catedral, que se volvería totalmente musical, siendo hecha en plena armonía con el ancho de la nave central. *“Esta anchura está, a su vez, en armonía perfecta con todas las dimensiones del plano, tal como hemos visto. Y ese plano, a su vez, se halla en armonía con el lugar de Chartres (correspondencias con el cerro y la capa freática); con el paralelo de Chartres. Con la misma velocidad de rotación de ese lugar con la corteza terrestre, puesto que la distancia recorrida en una hora es de 1.107 km, y que la longitud de la nave central es de 110,70”*³⁹⁸. Esto actúa sobre el hombre, al ser percibidas sus vibraciones por el oído adiestrado, y por esta razón, el hombre era incorporado dentro de la armonía general y en la representación material que de ella daba la catedral. *“Se comprende por qué hablamos de la catedral como un instrumento de acción sobre el hombre, en el sentido de una iniciación directa, de la forma más «natural» que cabe”*³⁹⁹. ¿Cómo lo sabían? Para nosotros, legos en la materia, imposible adivinarlo, sólo nos contentamos con saber que ellos si lo sabían.

La influencia de la metafísica y la teología sobre la práctica y teoría concretas de la música es manifiesta a lo largo de los siglos XII y XIII y explica el papel dominante que se asigna a las tres consonancias pitagóricas. Juan de Grocheo (h. 1280) explica esta preeminencia con una referencia a la Trinidad. Además, dado que los escritores musicales de la época gótica comparan explícitamente la música y la arquitectura a causa de la aplicabilidad cósmica de las leyes de la armonía, podemos suponer que las opiniones platonizantes que Juan de Salisbury expresa

³⁹⁶ «Disciplina quidem liberalis est... virtutis suae potentiae, specierumque varietate, et sibi famulantibus numeris, universa complectitur, omnium quae sunt et quae dicuntur, dissidentem et dissonam multitudinem proportionum suarem, id est inaequali quaedam aequitatis lege concilians. Hac etenim coelestia temperantur mundana sive humana reguntur...» Policraticus, I, 6 (PL, CIC, 401). *Op. Cit.* VON SIMSON, Otto, p. 244.

³⁹⁷ **Intervalo:** es la diferencia de altura —frecuencia— entre dos notas musicales, medida cuantitativamente (número) en grados o notas naturales y cualitativamente (especie) en tonos y semitonos. Su expresión aritmética es una proporción simple. Por ejemplo, aritméticamente, la relación de frecuencias entre dos sonidos situados a distancia de quinta justa es 3:2.

³⁹⁸ *Op. Cit.* CHARPENTIER, Louis, p. 171.

³⁹⁹ *Ibid.*, p.173. Recuerdo una vez que en un simposio de estudios medievales que participábamos, una colega argentina —ya viuda y avanzada en edad—, me dijo que al visitar la catedral de Chartres con su marido años atrás— y que era precisamente director de orquesta en Buenos Aires—, al ver y oír tocar trompetas de cobre antiguas a cuatro hombres, uno en cada pilar del crucero, se dio cuenta de que la catedral tenía proporciones geométricas ordenadas según los intervalos musicales y la altura de los sonidos, convirtiéndola en una auténtica caja de resonancia.

acerca de la música valían igualmente para la arquitectura, lo que atestigua la vitalidad de una tradición cuya evolución hemos seguido anteriormente. Su supervivencia en la Escuela de Chartres a fines del siglo XII se ve aún más confirmada por el discípulo de Juan, Pedro de Blois⁴⁰⁰.

Renaud de Mouçon fue el último obispo de Chartres del s. XII. Él había mejorado la organización del cabildo catedralicio y fue en gran medida, el responsable de iniciar la reconstrucción de la catedral después del incendio de 1196, aunque nada sabemos de sus inclinaciones intelectuales o artísticas, no obstante en su época lo acusaron de abandono de la escuela episcopal⁴⁰¹. No obstante, si podemos referirnos del canciller de su escuela catedralicia, Pedro de Roissy, que ocupó el puesto entre el 1200 y el 1213. Su necrológica lo confirma como afamado teólogo y filósofo y que donó una importante suma de dinero para la reconstrucción de las obras de la catedral. *“Pedro escribió un Manual sobre los Misterios de la Iglesia, cuya primera parte está dedicada a una interpretación alegórica de la basílica cristiana. Tal enfoque de la arquitectura es, por supuesto, habitual en la Edad Media. Y aunque nos parezca en cierto modo árido e irreal, hemos de admitir que en un contexto teológico es la única forma en que puede introducirse la arquitectura”⁴⁰²*. Al igual que Otto von Simson consideramos que en este texto hay dos razones que son muy interesantes para el estudio de la catedral de Chartres. Veamos la primera:

Para empezar, su alegoría está más cerca de la verdadera arquitectura de su época que otras obras similares de este tipo. Estaba sin duda pensada como una interpretación «anagógica» de edificios que existían en la realidad. Pedro habla de iglesias de dos o tres «pisos» -evidentemente quiere decir iglesias con lo que llamamos alzado tripartito o cuadripartito⁴⁰³. Es interesante esta consideración de las dos posibilidades. En la época de Pedro de Roissy, las iglesias más suntuosas tenían alzado cuadripartito; en su propia catedral, sin embargo, el arquitecto había regresado al tema de Sens, más sencillo y le había dado su solución clásica⁴⁰⁴.

La catedral quería ser así un soporte de elevación hacia el cielo, proyectada dinámicamente hacia el mundo sobrenatural, es decir, guiar al espíritu del fiel desde la contemplación de las cosas del mundo material y visible, para remontar al alma hacia la contemplación del mundo sobrenatural e invisible, y esa dimensión Pedro de Roissy la

⁴⁰⁰ *Op. Cit.* VON SIMSON, Otto, pp. 244-245.

⁴⁰¹ Cfr. *Ibid.*, p. 248.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 248

⁴⁰³ Citado por el autor: «*Et sicut in Templo erant tria tabulata et in archa Noe secundum quosdam, ita in ecclesia quandoque sunt duo tabulata significant contemplativam vitam et activam. Vel tria tabulata significant tria homonimum genera, in ecclesia conjugatos, continentes et vírgenes.*»

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 248

tenía meridianamente clara. Lo interesante es que hace una secuencia de la progresión del alzado cuadripartito –esto es, la articulación del muro interior en cuatro niveles-, propio del estilo gótico primitivo, a la nueva propuesta iniciada en Chartres con el alzado tripartito, o de sólo tres pisos, característica típicamente del alto gótico o gótico clásico.

Así es posible que la alegoría arquitectónica de Pedro de Roissy tuviera como modelo la catedral de Chartres. Pero hay otra razón que debe mencionarse en el contexto de nuestro estudio, y es que su interpretación refleja posiblemente ideas que el arquitecto bien pudo haber querido expresar en su traza. Ya hemos visto en qué medida los constructores eclesiásticos se interesaban por la significación simbólica del templo. Suger no es el único que insiste en que tales ideas determinaron realmente la forma de su edificio. Su traza tenía por objeto lograr que esta relación fuera claramente percibida por el que contemplaba la obra⁴⁰⁵.

El escepticismo reinante en nuestra época sobre las relaciones existentes entre la arquitectura y arquetipos bíblicos, o entre proporción y número y geometría sagrada hace que hoy sean mirados con desconfianza y sorna, pero lo cierto es que era una forma de pensamiento habitual y corriente entre los hombres de la Edad Media dado su connatural predisposición hacia el pensamiento metafísico. Los edificios religiosos debían ajustarse a las leyes sagradas emanadas de los arquetipos celestes.

El arquitecto de Chartres realizó su trabajo en el ambiente intelectual y religioso de la catedral. Prestaría sin duda atención a las opiniones y deseos del capítulo al que debía someter sus planos. Es por ello muy probable que las ideas teológicas del capítulo se grabaran en su proyecto. Después de todo, la interpretación «anagógica» a la que podía prestarse la iglesia era una función del edificio tan legítima y casi tan importante como la función litúrgica. La belleza de la basílica se experimentaba en términos de dicha significación anagógica. El pensar del hombre y su experiencia no se hallan nunca divididos en compartimentos estancos. Así como el arte y el gusto de nuestra época están relacionados con nuestra visión de mundo, del mismo modo los proyectos de los autores de las catedrales medievales y la impresión que causaban en sus contemporáneos estaban teñidos, y hasta inspirados, por la visión metafísica que dominaba la vida medieval. Debemos por lo tanto dar por seguro que las tradiciones estéticas del platonismo y también la teología alegórica expuesta por Pedro de Roissy son factores que influyeron en la imaginación del arquitecto y que «colaboraron» [...] con él en su proyecto⁴⁰⁶.

Baste mirar la única obra teórica de la arquitectura gótica que nos ha llegado a nuestros días: el cuaderno de Villard de Honnecourt, donde es capaz de apreciarse la

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 249.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 250.

estrecha relación entre arquitectura y metafísica en el s. XIII a través de los principios geométricos que gobiernan todo su proceder artístico⁴⁰⁷. No sólo eso, pues como apunta Von Simson, es posible establecer junto a los cánones geométricos las proporciones «musicales», pues podrían observarse en Chartres ciertas proporciones que se corresponden con los intervalos de las consonancias musicales perfectas⁴⁰⁸. En la obra de Villard aparece la traza denominada *ad quadratum* en la planta de una iglesia cisterciense, es decir, con el tramo cuadrado de las naves laterales como unidad o módulo básico del que se derivan todas las proporciones del resto del plano [FIG. 263]. Esta obra sería nuestro más antiguo testimonio gráfico de la proporción «conforme a la medida cierta». “Y estas proporciones, como ha observado el profesor de Bruyne, corresponden en cada caso a las razones de las consonancias musicales, las mismas razones que, como hemos visto, utilizaban en la práctica los maestros cistercienses.”⁴⁰⁹. El testimonio gráfico de Villard posee un interés especial pues probablemente el recibiera su formación arquitectónica en un monasterio cisterciense y porque ese factible plano ideal de un monasterio materializaba la tradición estética de los cistercienses de la época con los estrechos lazos que la unían con la tradición gótica en boga.

Las razones musicales se dan, efectivamente, en algunas de las composiciones arquitectónicas más perfectas del siglo XIII. En el transepto sur de la catedral de Lausana (anterior a 1235), la magnífica disposición del muro interior «expresa una abrumadora sensación de armonía» con la razón 1:2:3 de su partición horizontal. La consonancia de la quinta se «toca» en las fachadas de París, Estrasburgo y York. En la propia Chartres hallaremos en seguida la puesta en práctica de la estética agustiniana de la medida y el número⁴¹⁰.

⁴⁰⁷ Villard de Honnecourt es un arquitecto viajero por la Europa del siglo XIII, en la precisa época de la eclosión de las grandes catedrales que poblaron Francia y Europa después, que va registrando sus observaciones en un cuaderno único donde se han conservado los estados precisos de construcción y los proyectos de lo que iban a ser esas magníficas construcciones que son las catedrales. Este documento está conservado actualmente en la Biblioteca Nacional de París en el departamento de Manuscritos (Fondos Franceses, 19093), ya que antes estuvo en la importante biblioteca del Monasterio de Saint-Germain-des-Prés en París. También sabemos que el manuscrito ha llegado hasta nosotros mutilado, pues está registrado que hasta el siglo XV tenía 41 folios. Aunque algunos autores creen que llegó a tener 62 folios. Actualmente sólo se conservan 33, lo cual nos obliga a ser prudentes sobre cualquier interpretación posible. Ver LEÓN, Cristián. “*Cuaderno de viaje de Villard de Honnecourt*”. *Recuperando la Edad Media*. Rev. Red Cultural, U. Gabriela Mistral, nº2. Santiago: UGM, 2009, pp. 80-91.

⁴⁰⁸ Cfr. *Op. Cit.* VON SIMSON, Otto, pp. 250-252.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 251. Prosigue el autor: “Así, la longitud de la iglesia se relaciona con el transepto mediante la razón de la quinta (2:3). La razón de la octava (1:2) determina las relaciones entre las naves laterales y la nave central, y entre la longitud del transepto y su anchura, fijando también, como podemos suponer apoyándonos en la costumbre cisterciense, el alzado del interior. La razón 3:4 del presbiterio evoca la cuarta musical; la 4:5 de la nave central y de las laterales tomadas como unidad corresponde a la tercera, mientras que el crucero, que es litúrgica y estéticamente el centro de la iglesia, está basado en la razón 1:1 de la unisonancia, la más perfecta de las consonancias”.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 252.

La serie de obispos o cancilleres de la escuela catedralicia de Chartres y la especulación en cuanto a los conocimientos del *Quadrivium*, nos sirve para comprender el estimulante clima intelectual del arquitecto de Chartres, y cómo este saber influyó decisivamente en los conocimientos operativos que poseía sustancialmente este artífice de la catedral. No nos convencen los argumentos de un mero instructivo emanado desde lo alto del cabildo, de su deán u obispo transmitido al arquitecto, sino que todo hace entrever una estrecha implicación de ambos saberes, a tal grado, que es sumamente probable que algunos de los constructores hayan participado en la escuela episcopal, o al menos haya habido un intercambio bastante fluido e íntimo entre el conocimiento especulativo y el conocimiento operativo. *“Entre las grandes obras de la arquitectura, ninguna esconde tan satisfactoriamente como Notre Dame de Chartres la magistral solución de todos los problemas técnicos tras una interpretación aparentemente conservadora de un tema tradicional”*⁴¹¹. Esta fusión armónica de todo el conocimiento disponible expresada y representada en las obras de la catedral permite apreciar lo influyente que fueron tanto su escuela episcopal en el plano de las ideas, como la catedral de Chartres en el plano de las formas y el simbolismo. *“En las bibliotecas catedralicias que consultaban los arquitectos había textos de Platón, Cicerón, Séneca, Boecio y Macrobio, de modo que su perspectiva intelectual estaba basada en la visión platónica del mundo de las ideas y las sombras y su plasmación en la realidad y lo concreto”*⁴¹². Y si bien, no tenemos fuentes disponible de primera mano, que demuestren fehacientemente la participación de los maestros de obras en la escuela catedralicia, si podemos pensar que participaron de modo habitual, dado el estrecho entrelazamiento de estos conocimientos aplicados en las obras de la catedral. No obstante, el catedrático medievalista español José Luis Corral no tiene dudas al respecto y afirma:

*Los maestros aprendían su oficio en el taller familiar, pero muchos de ellos perfeccionaban y ampliaban estudios en las escuelas catedralicias o se desplazaban a otros talleres para intercambiar conocimientos específicos. Como había enseñado Bernardo de Chartres en su escuela, para comprender al hombre y al mundo era necesario apoyarse en las enseñanzas de los grandes sabios, sobre todos, los antiguos. Y así fue que los maestros góticos perfeccionaron su oficio hasta la excelencia*⁴¹³.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 252.

⁴¹² CORRAL, José Luis. *El Enigma de las Catedrales: Mitos y misterios de la arquitectura gótica*. Barcelona: Planeta, 2014, pp. 135-136.

⁴¹³ *Ibid.*, p.135

Y así, siguiendo este procedimiento, los viejos maestros supieron vincular fructuosamente las estrechas relaciones que unían a la aritmética y la geometría con la música para plasmarla indeleblemente en la arquitectura catedralicia; se trataba de que al catedral fuera la expresión del conocimiento unificado, pues replicarían en la Tierra las armonías celestes que subyacían en el empíreo espiritual. Pitágoras ya nos decía que el número tornaba bellas las cosas y desde la antigüedad la música había demostrado a la arquitectura la posibilidad del número como sistema de belleza demostrable pues *“existe una relación indudable entre la aritmética, que estudia las relaciones en sí mismas, esto es, en su valor científico, y la música sensible que disfrutamos sensorialmente en los movimientos sonoros. La estética no es sino una matemática encarnada en lo sensible”*⁴¹⁴. Así pudieron deducir los constructores de Chartres que los números relacionados entre sí respondían a los sonidos fundamentales de la gama clásica que dominaba toda melodía. *“cuanto más sencilla es la relación más armonioso es el intervalo, ya que la razón lo comprende con mayor rapidez, al tiempo que el oído lo capta con mayor facilidad”*⁴¹⁵. De este modo la armonía fundamental era la consecuencia obvia de las relaciones más sencillas en sí mismas, y subjetivamente, eran también las más fáciles de percibir. No olvidemos que paralelamente, de los textos de los cancilleres de la escuela episcopal, tales como Bernardo Silvestre, Thierry de Chartres y Guillermo de Conches se desprende la misma idea: Dios es el artífice del cosmos, y su obra contiene la suprema y arquetípica armonía. Por tanto esta evidencia permitiría suponer que esta concepción cosmológica no sólo influyó sobre el pensamiento especulativo y sobre las obras literarias de estos pensadores, sino que se materializó en el edificio de la catedral a través de las proporciones musicales implícitas en su geometría⁴¹⁶.

Arthur Schopenhauer (1788-1860) decía que *“la arquitectura era música congelada”* -y que después lo reiterará también J.W. Goethe (1749-1832) al final de su vida-, y F.W.J. Schelling (1775-1854) afirmaba también que *“la arquitectura era la música en el espacio”*, o también que *“La Arquitectura era, en suma, música solidificada”* (1802) y también Ludwig van Beethoven (1770-1827) decía que *“La arquitectura es una música de piedras y la música, una arquitectura de sonidos”*. Para G.W.F. Hegel (1770-1831), ambas, música y

⁴¹⁴ DE BRUYNE, Edgar. *La Estética de la Edad Media*. Col. La Balsa de la Medusa, nº 15. Madrid: Visor Distribuciones, 1994, pp. 70-71.

⁴¹⁵ *Ibíd.*, p. 70.

⁴¹⁶ Cfr. TOMASINI, María Cecilia. *“Las proporciones musicales en la catedral de Chartres”* en *Filomúsica*, Revista mensual de publicación en Internet Nº 65 - Junio 2005. Enlace web: <http://www.filomusica.com/filo65/chartres.html>. Visitado el 16.03. 2015.

arquitectura, se unían y apoyaban en la armonía de relaciones que se sintetizaban en los números, y por ello eran fácilmente perceptibles al entendimiento humano. Pues así también la catedral de Chartres se alzaba con tan agraciado y pulcro ritmo –si por ritmo entendemos el perfecto equilibrio entre la novedad y la repetición–, que la convertía no sólo en una enorme caja de resonancia, sino también en una poderosa sinfonía de piedra y cristal de enorme precisión. Así la aritmética a través del número y sus operaciones elementales, la geometría a través de la medida y el espacio, y la música a través del sonido y el tiempo, se entrelazaban tan íntimamente, que la imaginación intuitiva junto al entendimiento deductivo hacían surgir el talento especulativo del matemático y del filósofo. Y esta contemplativa admiración la compartían tanto los estudiantes de la escuela catedralicia como los iniciados en la logia de constructores de catedrales.

La arquitectura y la música, a través de sus mecanismos de expresión –en el espacio y el tiempo respectivamente–, permitían remontar el alma hacia la transparencia metafísica de sus arquetipos celestes, pues en el orden sobrenatural, ambas dimensiones quedaban superadas y sometidas por Lo Infinito y Lo Eterno, ya que ambas características eran propias y exclusivas de la Divinidad. Así, logrando armonizar los ritmos naturales era posible descubrir la manifestación de lo espiritual en la materia. El hombre sabía que la catedral podía provocar en él, el despertar espiritual, que era una condición *sine qua non* de las obras arquitectónicas sagradas de todas las civilizaciones que le antecedían. Por este motivo civilizaciones y culturas habían tenido siempre en gran estima a los constructores de obras religiosas, y el aprendizaje de este arte siempre había implicado una u otra forma de iniciación.

El proceder artístico, basado en la geometría, era el modo habitual de aplicar las ideas metafísicas y cosmológicas de la época. De allí también su estrecha relación con la astronomía y la música de las esferas, pues eran la representación simbólica por excelencia de la armonía universal. Roberto Grosseteste afirmaba en su filosofía natural que la geometría era la clave para la comprensión de la naturaleza de las cosas visibles, pues todas estas no son sino cuerpos geométricos esenciales⁴¹⁷. *“A ello podríamos añadir que Grosseteste propone también la confirmación metafísica de la tendencia gótica a fundir la estética de la armonía y de las proporciones «musicales» con la de la luz. La belleza de la luz (...) se debe a su simplicidad, por la que la luz está, como en música la unisonancia,*

⁴¹⁷ Idea que retomará el pintor Cézanne en la segunda mitad del s. XIX.

«muy armoniosamente relacionada consigo misma por la razón de la igualdad»⁴¹⁸. La asombrosa tendencia unificante que se observa en el campo de la especulación filosófica se manifiesta acabadamente en la concepción de la catedral. Ambas bebían de la misma fuente, ya que ambas se derivaban de idéntica teología. *“Las ideas expuestas por Villard y Grosseteste, por Juan de Salisbury y Pedro de Roissy, sugieren en cierto modo el clima intelectual en que el maestro de Chartres creó su catedral. Tales ideas estaban en la mente de los que encargaron la iglesia y la vieron acabada, y a ellas respondía el proyecto del maestro”*⁴¹⁹.

No obstante, afirma el profesor Edgar de Bruyne, *“lo que fundamentalmente llama la atención de los «sabios» a lo largo de toda la Edad Media es la relación es la relación entre los sonidos: lo que más interesa a los «músicos» es la música sonora”*⁴²⁰. La invariante presencia del ritmo, armonía, «*modulatio*» en las observaciones de la vida natural como en las especulaciones teológicas y filosóficas que remitían a los arquetipos eternos, al generar el constante retorno de un mismo principio en la multiplicidad de elementos diversos, que de uno u otro modo regresaban al principio de la unidad gracias al «módulo» o relación proporcional entre las partes: *“En consecuencia, se hará absolutamente necesario admitir el carácter musical de todo aquello que es múltiple en la unidad”*⁴²¹, pues las formas subsisten gracias a la armonía que está implícita en ellas. No obstante, de Bruyne indica que es preciso hacer tres observaciones:

La primera, que la Edad Media admite de hecho y de derecho el reino de la armonía, de la proporción y del número, tanto en los movimientos como en las figuras espaciales, sean éstas producto de la naturaleza o resultado de la creación humana. Si bien la síntesis sobre este punto no es perfecta en todos, numerosos indicios permiten llegar a la conclusión de que para los medievales en conjunto la «música» rige el espacio igual que el tiempo.

Además hay que indicar que la música se extiende con pleno derecho al reino de los espíritus. Puesto que se admite que la virtud es una armonía y el sabio un músico, ya que se afirma la evidencia absoluta de la belleza en el mundo puramente inteligible de los números, no se pondrá ninguna traba, muy al contrario, a creer que los ángeles y los bienaventurados están unidos en una concordancia inefable por la eterna armonía del amor de Dios y del amor recíproco. Esto explica que la «música celestial» designe, principalmente en las postrimerías de la Edad

⁴¹⁸ *Op. Cit.* VON SIMSON, Otto. p. 251.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 252.

⁴²⁰ *Op. Cit.* DE BRUYNE, Edgar, p. 76.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 77.

*Media, una realidad totalmente distinta a la de la época clásica, que sólo conoce la armonía de las esferas bajo esta denominación*⁴²².

Por lo que respecta al diseño geométrico de la catedral de Chartres, ésta se basaría en las proporciones correspondientes a las consonancias perfectas y el intervalo de tono. Esta geometría tendría su fundamento filosófico y teológico en la cosmología musical del *Timeo* de Platón⁴²³, comentada por Calcidio, e interpretada cristianamente por los pensadores de la escuela de Chartres del siglo XII⁴²⁴. El *Timeo* trataba sobre el origen del mundo y su constitución, y se explicaba en términos geométricos y aritméticos⁴²⁵. Efectivamente, según relata Platón en este texto, el dios (o demiurgo) que quería que todas las cosas fueran buenas, generó el universo llevándolo desde el caos al cosmos⁴²⁶. Es decir que la generación del universo, en el *Timeo*, es la imposición del orden sobre el Cuerpo y el Alma del Mundo. En particular, al ordenar el Alma del Mundo el Demiurgo instala en ella las proporciones correspondientes a las consonancias perfectas y el tono⁴²⁷. Como es sabido, estas proporciones constituyen el fundamento matemático sobre el cual se apoyan las relaciones armónicas de la octava musical⁴²⁸. Es decir, que el orden impuesto al Alma del Mundo en el momento de su generación es un orden musical. De este modo, al ser ordenada musicalmente, el Alma del Mundo contiene en sí a la armonía arquetípica –armonía a la que deben tender las almas individuales⁴²⁹. Entonces esta

⁴²² *Ibid.*, pp. 76-77.

⁴²³ Ver PLATÓN, *Timeo* en *Diálogos*, vol. VI. Col. Biblioteca Básica Gredos. Madrid: Gredos, 2000, pp.149-255.

⁴²⁴ Cfr. *Op. Cit.* TOMASINI, María Cecilia. Visitado el 16 .03.2015.

⁴²⁵ *Op. Cit.* Platón. El diálogo se estructura de modo tripartito, precedido por una Introducción (17a-27b), luego aborda el problema de la presencia del límite en el mundo, donde el cosmos es visto desde su perfección por la acción de la forma (27c-47e). en la segunda parte se estudia el aporte de un segundo principio (*arché*) en la constitución del mundo. El espacio o nodriza, elemento informe que recibe en sí la limitación de la forma (47e-69c). el tercer *logos* describe la mezcla del límite y de lo ilimitado, tal como se da en el hombre (69c-92c).

⁴²⁶ 30ab.

⁴²⁷ *Ibid.*, 36ab.

⁴²⁸ FILOLAO, *Fragmentos*, DK 6. ARQUITAS, *Fragmentos*, 16. JÁMBLICO, *Vida Pitagórica*, 26.

⁴²⁹ Cfr. *Op. Cit.* TOMASINI, María Cecilia. Visitado el 22 .03.2015. prosigue la autora: “La concepción musical del Alma del Mundo, que en el *Timeo* se encuentra apenas esbozada, fue posteriormente ampliada y desarrollada por los filósofos neoplatónicos de fines de la Antigüedad. En Occidente, el principal comentador del *Timeo* platónico fue Calcidio, quien habría escrito sus obras en la primera mitad del siglo IV d.C. Tal como era costumbre en la época, Calcidio tradujo al latín parte del *Timeo*, acompañando esta traducción con abundantes explicaciones e interpretaciones personales. Los Comentarios al *Timeo* de Calcidio fueron, prácticamente, la única versión del diálogo platónico conocida por el medioevo latino. Esta autor dedicó unos cincuenta capítulos de su obra a explicar los fundamentos matemáticos de la música. Sus Comentarios conforman, por lo tanto, un verdadero tratado sobre el tema, cuyos contenidos son similares a los que, posteriormente, aparecerán en los escritos de Boecio (siglo VI d.C.). Sin embargo, el objetivo principal de la obra de Calcidio es dilucidar la naturaleza del Alma del Mundo. Según expresa este filósofo, el Alma ha sido ordenada en conformidad con las tres principales disciplinas: la geometría, la aritmética y la música. Explica que la divinidad ha modulado el Alma como si se tratase de un instrumento musical de cuerda, y afirma explícitamente que existe una relación armónica entre el Anima del Mundo y los acordes musicales. En síntesis, puede decirse que Calcidio interpreta la cosmología del *Timeo* acentuando las connotaciones musicales de la misma. Esta concepción musical del Anima Cósmica

geometría que tendría su fundamento filosófico y teológico en la cosmología musical del *Timeo* de Platón, fue comentada por el filósofo cristiano platónico del s. IV, Calcidio, e interpretada cristianamente por los pensadores de la escuela de Chartres del siglo XII.

Como dijimos, el obispo Fulberto (c. 960- 1028)⁴³⁰ fue el iniciador de la Escuela Catedralicia de Chartres y quien, probablemente realizó el trazado intelectual de la actual catedral, basándose en la cripta del subsuelo que había sobrevivido al incendio y que él mismo había ordenado construir. Este trazado, según las recientes investigaciones, ya presenta modulaciones y proporciones musicales:

Los pensadores chartrianos del siglo XII, fieles a las enseñanzas de Fulberto, cultivaron los principios cosmológicos del Timeo de Platón, conocido, como ya se ha dicho, a través de la traducción y de los Comentarios de Calcidio. Del mismo modo, los chartrianos adhirieron a las concepciones estéticas provenientes del Pitagorismo y del Neoplatonismo. Bajo esta influencia, los pensadores de esta escuela concibieron el universo ordenado musicalmente. En otras palabras, estos filósofos consideraron que el orden del universo obedece a la armonía impuesta por el Creador a todas las cosas. Así lo expresa, por ejemplo, Guillermo de Conches, para quien el orden establecido por la armonía es «la imprimación de las ideas divinas en la materia informe»⁴³¹.

De este modo una de las tesis que más llama la atención es la relación directa que existiría entre la arquitectura de Chartres y la música. En múltiples detalles, el diseño arquitectónico del edificio manifestaría una concepción geométrica musical explícita e implícita: *“La Catedral de Chartres es un instrumento hecho para poner al hombre en movimiento”*⁴³². Suponemos que el arquitecto de Chartres, dada su probada sabiduría, no podía dejar de lado el aspecto acústico en el diseño del edificio. Este factor sumado a muchos otros, podía actuar sobre el ser humano sólo por el hecho de ingresar a la Catedral en los momentos en que se ejecutaba música en su interior. Dado que el Canto

será heredada por la cristiandad medieval de Occidente. Su asimilación por parte de los pensadores cristianos llevará a la formulación de una verdadera teología musical, que se inicia con la obra de Agustín (354- 430), Boecio (c. 470- 525), Casiodoro (c. 477- 570) e Isidoro de Sevilla (muerto en el año 636)”.

⁴³⁰ Fulberto fue uno de los grandes sabios de la época. Estudió en Reims, donde fue discípulo del gran Gerberto de Aurillac (m. en 1003) —uno de los monjes difusores de la *Renovatio* Carolingia. Fue, además de maestro de obras, músico y poeta. Sus obras musicales más importantes son tres responsorios escritos en honor de la Virgen María: *Stirps Jesse*, *Ad Natum Domini* y *Solem Justitiae*. Se le atribuyen, además, otras piezas litúrgicas. Se dedicó también al estudio de la doctrina musical de Boecio y alcanzó cierta reputación como teórico de la música. Las ideas platonizantes de este monje músico marcaron la senda que, posteriormente, seguirían los pensadores de la Escuela de Chartres: Teodorico (canciller de Chartres desde 1142), Bernardo Silvestre (activo durante la primera mitad del siglo XII) y Guillermo de Conches (1080-1145). *Ibid.* TOMASINI, María Cecilia.

⁴³¹ *Ibid.* TOMASINI, María Cecilia. Cita a DE CONCHES GUILLERMO, *Filosofía del Mundo*, Libro I, 5.

⁴³² CHARPENTIER, Louis. *El enigma de la Catedral de Chartres*. Barcelona: Plaza & Janes. 1976, p.235

Gregoriano era el repertorio utilizado a nivel eclesiástico en aquella época y si las condiciones acústicas del edificio eran especialmente adecuadas, con seguridad debe haberse dado un fenómeno sonoro muy interesante. Según *Charpentier*, en diversas partes del edificio se encuentran proporciones geométricas similares a los intervalos musicales. Así, desde el punto de vista de la estructura vertical, en el interior de la Catedral encontramos cuatro divisiones desde el piso hasta la ojiva:

1. Desde el piso hasta los capiteles del coro.
2. Desde los capiteles del coro hasta la cornisa bajo el triforio.
3. Desde la cornisa bajo el triforio hasta la cornisa en la base de las vidrieras altas.
4. Desde la cornisa en la base de las vidrieras altas hasta los capiteles de base de arranque de la bóveda.

Estas cuatro etapas verticales guardan una relación armónica con la anchura de la nave central y, partiendo desde el suelo, el autor las relaciona con los intervalos musicales de 8ª, 5ª y 3ª. En una palabra ARMONÍA, arquitectónica y musicalmente hablando. Estas especulaciones pertenecen al ámbito de lo probable [FIGs. 264 a 266]. Louis Charpentier fundamenta estas estrechas relaciones existentes entre la escala geométrica y los intervalos musicales, estableciendo las concordancias y analogías entre las longitudes transversales del alzado de la catedral con la altura de los sonidos. Para establecer la correcta medida debemos utilizar la aplicada en Chartres, que era la del medio «codo», equivalente a 0,369 m. La catedral se alzaba entonces como una enorme caja de resonancia, que además amplificaba las energías telúricas de la colina bajo la cripta y que reverberaban hacia la nave. Esto tampoco debiera extrañarnos pues el hombre, en su misma esencia, se encuentra plenamente incorporado en la armonía general del universo y en la representación que de ella hace la catedral, pues ésta era concebida como un instrumento de acción sobre el hombre, en el sentido de una iniciación directa pero de una forma completamente natural⁴³³. El arquitecto que concibió este sabio plan era perfectamente consciente de ello.

Más evidencia recabada en torno a la arquitectura de la iglesia de Chartres, indicaría que estaría regida por las proporciones matemáticas correspondientes a las consonancias perfectas y al tono. Es decir que la estructura material del edificio de la catedral obedecería a aquellas proporciones con las cuales el Demiurgo platónico del

⁴³³ Cfr. *Ibid.*, pp. 165-173.

Timeo habría dotado al Alma del Mundo en el momento de su generación⁴³⁴. Las observaciones analizadas por Tomasini, revelarían que la *Praxis* y la *Theorein* – literalmente, «*abundancia de dioses*»-, estarían íntimamente entreveradas de un modo sorprendente, tanto es así que es imposible pensar que el conocimiento estudiado y ampliado en la escuela episcopal y la sabiduría tradicional de los maestros constructores no se tocaran e incluso, se entreveraran.

El estudio realizado por Tomasini se aplica a la planta de la catedral y a la fachada occidental [FIG. 267]. Ambas partes fueron construidas durante el período de auge del Platonismo en la Escuela de Chartres, de allí que se desprenda que la incidencia de proporciones musicales en estas partes del edificio podrían indicarnos que las ideas platónicas del obispo Fulberto y de sus seguidores conformaron el fundamento filosófico y teológico de la geometría de la catedral.

Según Tomasini, las mediciones realizadas durante la investigación muestran que las diagonales de los rectángulos principales de la fachada occidental están relacionadas entre sí según los intervalos de cuarta, de quinta, de octava y de tono⁴³⁵. Estas relaciones se verifican, por ejemplo, entre las diagonales de los rectángulos que encierran a los tres ventanales románicos del segundo cuerpo de la fachada [FIG. 267]⁴³⁶, entre el diámetro del rosetón y el lado del cuadrado que lo encierra, y entre otras importantes diagonales de la fachada. No obstante, es en la Portada Real de la fachada occidental donde se observa la más armoniosa de las trazas, dado que este diseño está basado en rectángulos áureos⁴³⁷ cuyas diagonales también están proporcionadas entre sí musicalmente [FIG. 267 inf.]. Estas relaciones musicales también se observan entre las diagonales de los rectángulos fundamentales que definen la planta de la iglesia [FIG. 267 sup.]. Más aún, la nave principal podría haber sido diagramada como un monocordio⁴³⁸. Ciertamente, si comparamos la longitud total de la nave con una cuerda, entonces los puntos más importantes del

⁴³⁴ Cfr. *Op. Cit.* TOMASINI, María Cecilia.

⁴³⁵ Las relaciones de proporción correspondientes a las consonancias perfectas y al tono son las siguientes: al intervalo de cuarta le corresponde una proporción de 4/3; al intervalo de quinta, 3/2, a la octava, 2/1; y al tono, 9/8.

⁴³⁶ Tomasini explica que los diagramas sobre pentagramas musicales se realizaron tomando como referencia, en cada caso, la diagonal más larga. A esta diagonal se le hizo corresponder la nota más baja. Las demás notas se calcularon en base a las relaciones de proporción que las demás diagonales guardan con respecto a la diagonal de referencia.

⁴³⁷ En un rectángulo áureo los lados mayor y menor se relacionan entre sí según la proporción áurea. Esta proporción es un caso particular de la proporción geométrica continua, alabada en el *Timeo* 31c- 32a por su extraordinaria belleza. Por lo tanto, la presencia de rectángulos áureos en la Portada Real de la fachada occidental de Chartres no hace más que confirmar la incidencia de las concepciones platónicas sobre la estética del edificio.

⁴³⁸ El *monocordio* es un instrumento musical de una sola cuerda que acompañaba la monodia al unísono; puede clasificarse dentro del grupo de cordófonos pinzados y frotados.

recorrido –inicio y final del transepto, centro del crucero, ubicación del coro, etc.- se corresponden con las divisiones que dan lugar a las notas de la escala diatónica⁴³⁹. En definitiva, el estudio del trazado geométrico de la planta y de la fachada occidental de la catedral propuesto por Tomasini permitiría suponer que la cosmología musical del *Timeo* habría sido la fuente de inspiración de la arquitectura de la iglesia⁴⁴⁰.

Los resultados que arroja esta investigación son muy relevantes pues permitirían suponer que la concepción cosmológica estudiada en la escuela episcopal no sólo influyó sobre el pensamiento especulativo y sobre las obras literarias de estos pensadores, sino que tuvo su concretización en el trazado mismo del edificio de la catedral a través de las proporciones musicales implícitas en su geometría. Lo cual reforzaría ya los planteamientos de Otto von Simson, pues, como vimos, él ya había insistido sobre la influencia que la cosmología chartriana debió ejercer sobre la arquitectura de la iglesia.

Si bien es cierto que para el medioevo cristiano el templo ya era un microcosmos que reproducía simbólicamente la estructura del macrocosmos, no es menos cierto que para los filósofos- teólogos de Chartres, el macrocosmos había sido ordenado musicalmente por el Creador. A la luz de estas ideas Fulberto y sus sucesores habrían concebido la arquitectura de la catedral como una estructura basada en el tono y en las consonancias perfectas. De esta manera, la iglesia construida durante el esplendor del Platonismo en la Escuela de Chartres se alzaría como un verdadero microcosmos que reproducía, simbólicamente, las maravillosas armonías musicales del universo- macrocosmos.

Ahora, si efectivamente la reverencia que estos pensadores profesaron hacia las ciencias del *trivium* –gramática, retórica y lógica- y del *quadrivium* –aritmética, geometría, astronomía y música- ha quedado eternizada en la piedra de las archivoltas de la portada sur de la Portada Real, donde se encuentran esculpidas las alegorías de las siete artes liberales con sus correspondientes patronos; mayor relevancia cobra el hecho de que los círculos concéntricos de estas archivoltas circunscriben el tímpano de María representada como *sedes sapientae*, es decir, como trono de sabiduría, pues María es el arquetipo de la

⁴³⁹ La **escala diatónica** es una escala musical formada por intervalos de segunda consecutivos. En la práctica común de la música clásica se simplifican los tipos de escalas diatónicas reduciéndolos a dos variantes o modos: el mayor (escala diatónica mayor) y el menor (escala diatónica menor). Los intervalos de segunda menor separados por un semitono (mi-fa y si-do) y los intervalos de segunda mayor separados por tonos completos (do-re, re-mi, fa-sol, sol-la, la-si). Esta escala tiene siete intervalos por octava, siendo la octava nota la repetición de la primera pero una octava más arriba.

⁴⁴⁰ Cfr. *Op. Cit.* TOMASINI, María Cecilia.

sabiduría humana que es capaz de penetrar el misterio divino, conocimiento último, en definitiva, al cual quedan supeditados y subordinados los conocimientos de orden filosófico [FIGs. 268 a 270]. Lo afirmará así san Alberto Magno un poco más tarde: *“¿Por qué se colocaron precisamente estas figuras de las artes y de los maestros de los maestros en la puerta de la Virgen? Pues porque Ella poseía magistralmente las siete disciplinas del conocimiento: el Ecclesiastes dice: «la sabiduría ha construido casa para su morada con siete columnas esculpidas». La Virgen es la Sabiduría, y las siete columnas, las artes del Trivio y del Quatrivio”*⁴⁴¹.

La decisiva influencia de los estudios filosóficos de la escuela episcopal de Chartres realizados bajo la óptica de la formalidad, madurez y escrupulosidad serán las claves que transmitirán esa idéntica severa austeridad a la traza de su arquitectura, a la talla de sus esculturas y al diseño de sus vitrales; aun cuando la dialéctica aristotélica con sus intrincados silogismos deductivos parecían triunfar en las nacientes universidades europeas.

A principios del siglo XII, donde por doquier triunfaba la estéril dialéctica, los maestros de Chartres, aprovechándose de insignificantes pedazos de escritos de Platón, crearon un nuevo tipo de filosofía. Era una ciencia híbrida: cristiana por los conceptos y pagana por los métodos, proponiéndose justificar el misterio de los sacramentos con el vocabulario y la libertad de los antiguos. La escuela de los «platónicos» de Chartres no tuvo continuación; fue suplantada por la escolástica, y es posible que su importancia nunca llegara a ser comprendida por el pueblo ni aun por la clerecía de la propia catedral, excepto por el obispo, John de Salisbury. Este llama al jefe de la escuela, Bernardo de Chartres, perfectissimus inter Platonicos nostri saeculi.

*Pero los espirituales esfuerzos, realizados silenciosamente, emiten una especie de fulgor y aroma que impresiona a las multitudes. Ésta es la causa de la seriedad de Chartres; en otros lugares cabe la ironía, la nota cómica, entre los aspectos heroicos y dramáticos. En Chartres todo es poderoso y grave; su catedral no consintió detalles frívolos. No hay sarcasmo ni burla en sus esculturas, y las bromas de eclesiásticos rijosos y glotones no cabían en el lugar donde se reunieron los druidas, donde paseó Fulberto con su grupo de discípulos «socráticos» y debatió Bernardo entre los «platónicos»*⁴⁴².

⁴⁴¹ PIJOÁN, José. *El Arte Románico: Siglos XI y XII*. Col. Summa Artis. Historia General del Arte, vol. IX. Madrid: Espasa-Calpe, 1ª ed., 1944, p. 269.

⁴⁴² PIJOÁN, José. *Arte Gótico de la Europa Occidental: Siglos XIII, XIV y XV*. Col. Summa Artis. Historia General del Arte, vol. XI. Madrid: Espasa-Calpe, 1ª ed., 1947, pp. 47-48.

Puede que sea muy posible que lo mismo que constituyó su gloria y fama haya sido lo que produjera también su decadencia. Los tiempos cambiaban, comenzaban en las ciudades a afianzarse la dinámica burguesía triunfante, en las catedrales los cabildos presionaban para independizarse y vivir en viviendas privadas y ya no en dormitorios comunes, en las universidades se imponía el pensamiento escolástico dejando atrás el pensamiento tradicional milenarista –y resguardado celosamente en Chartres-, y como dice Pijoan: *“Pero tantos esfuerzos mentales saturaron la colina de Chartres de austeridad metafísica”*⁴⁴³.

Y si bien -dado la enorme extensión que ocuparía y lo ajustado de los límites de nuestra tesis-, no podemos profundizar las abundantes y estrechas relaciones que existen entre las artes del número o *Quadrivium* desarrollados en la escuela episcopal de Chartres y sus correspondientes relaciones en la traza de la catedral, podemos hacer algunas someras descripciones que ayuden a la comprensión de este fenómeno. Esta misma sabia y ajustada concepción es lo que maravillará a Rodin en el s. XIX: *“Lo que siempre me emociona intensamente de esta iglesia es la sensación de sabiduría que desprende. Chartres es sabia con una pasión intensa. Proeza del trabajo bien hecho (...) Y la iglesia, en su conjunto, ha sido proyectada con tal ciencia de la armonía que cada uno de los elementos de la composición da al resto un resonancia formidable”*⁴⁴⁴.

El proyecto original de la Catedral de Chartres, inicialmente fue concebido por el arquitecto sobre los cimientos de la iglesia románica y se dejó la zona occidental sobreviviente del incendio. Así *“el viejo templo iba a vivir en la traza del nuevo”*⁴⁴⁵ con nueve torres, probablemente inspirado en la catedral de Laon, que el arquitecto debía conocer, de las cuales se comenzaron ocho y completaron dos, las de la fachada occidental. Las que flanquean el transepto se construyeron hasta el segundo cuerpo y en las del ábside falta el último cuerpo y el remate de las agujas. La torre del crucero nunca se realizó [FIGs. 271 a 272]. *“Chartres es obra de gran unidad, y, aunque en la época de su construcción hubiera allí varios arquitectos, es indudable que una mente directora, única y genial, concibió y puso los cimientos del edificio. Lo imaginó terminado con nueve torres, y en esto falló, porque sólo se conservaron las dos de la fachada principal”*⁴⁴⁶.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁴⁴ *Op. Cit.* RODIN, Auguste, pp. 217-218.

⁴⁴⁵ *Op. Cit.* VON SIMSON, Otto, p. 240.

⁴⁴⁶ *Op. Cit.*, PIJOAN, José, p. 54.

La Fachada Occidental, que había sido construida entre 1134 y 1151, sobrevivió al incendio de 1195 porque en su ubicación original –retranqueada, por ser la fachada del nártex-, quedó protegida por las dos torres que la abrigaban, y muchos autores la consideran hoy la más bella portada gótica. El portal occidental, aunque, como dijimos, es ya gótico, todavía conserva ese aire románico, dado por su estático equilibrio, por sus formas serenas y contenidas, ya contiene, sin embargo, el germen del nuevo estilo, dado por sus esculturas que se proyectan hacia el cielo, tal cual es la dinámica gótica.

Las líneas de la arquitectura son las únicas que cuentan en la disposición de las figuras esculpidas en Chartres. El instinto de los artistas geniales que trabajaron en esta catedral les había advertido que el cuerpo humano se perfila arquitectónicamente, que él mismo engendra una arquitectura, de alguna forma, semejante a la de los árboles y las montañas.

¡Qué verdaderos y sencillos son los gestos de estas figuras! Avanzan la cabeza con curiosidad y sumisión al mismo tiempo... los gestos humanos cuando son libres, son siempre bellos. Pero los de estas estatuas, repetidos a lo largo de tantos siglos, han adquirido un raro carácter sagrado de majestuosidad pausada (...)

*¿No es esa ciencia, precisamente, esa ciencia entre las ciencias, esa ciencia única, ese principio de la arquitectura estatuaria, la que más se echa en falta en la actualidad?*⁴⁴⁷

Pero lo más relevante es que con la catedral de Chartres se inauguró una nueva concepción del espacio. Es precisamente con la reconstrucción de este templo, que se dio el empuje inicial a una arquitectura que alcanzó las cotas más elevadas del espíritu humano para desafiar la lógica del material, la piedra, con un único y privilegiado entusiasmo por vencer todo efecto de masa y pesadez. Hasta entonces, durante todo el gótico primitivo, el interior de las catedrales había conservado algo de la maciza estructura de las iglesias románicas, que subordinaba la masa inerte de la piedra a un orden espiritual. Ahora la arquitectura gótica parecía insuflar al material nueva vida, si, una vida propia; empujada por una voluntad ascensional, una espiritualización de la materia. Podemos afirmar que con el gótico, la piedra alcanzará su límite; después de este despliegue titánico de fuerzas, la piedra ya no iba a poder llegar nunca tan lejos. Chartres, con su elegante trazado y sabia ejecución iniciaría el periodo de esplendor del gótico clásico [FIGs. 273 a 276].

La elevación de la nave central que logró levantarse sobre los 36 mts. de altura, desafiando los fuertes empujes que emanan de la bóveda, gracias a la poderosa línea de

⁴⁴⁷ Op. Cit. RODIN, Auguste, p. 214.

arbotantes con botarel y contrafuertes que se desarrollan a lo largo de toda la nave y que permiten alcanzar una altura inigualable en la época. Tal impresión causó en los arzobispos, obispos y prelados de las localidades vecinas que fueron invitados a su Consagración, que todos quisieron construir un templo que compitiera en prodigio y belleza con la de Chartres. El arzobispo Hugues de Rouen escribió al obispo Thierry de Amiens: *"el rumor de esta maravillas se ha difundido por todas partes y finalmente ha despertado a nuestra Normandía de su adormecimiento y su despreocupación por las iglesias...Han regresado con la resolución de imitar a los habitantes de Chartres...y se han puesto a trabajar en su iglesia catedral, su madre"*⁴⁴⁸.

En el espacio interior de la Catedral se puede apreciar, casi en forma única, la verdadera concepción que animaba al templo cristiano del alto gótico, ya que conserva la mayor porción de vitrales originales del siglo XII y XIII. La grandiosa planta, de tres naves, con doble deambulatorio y transepto dotado de naves laterales generando el crucero, prácticamente, en el centro óptico y geométrico del edificio nos permiten entender esta concepción del espacio unificado a que tiende el *alto gótico*. Es, precisamente, al traspasar el umbral de la portada real, donde el fiel, embriagado por la experiencia estética y religiosa, puede vivenciar la concepción espacial interior de la Catedral en su plenitud; explicándose así, como el despliegue formidable de su paramento exterior, cual esqueleto provisto de arbotantes, estribos y contrafuertes, se eleva prodigiosamente hacia el cielo.

Enlazando con lo dicho, analicemos ahora la segunda característica que definimos al inicio de este epígrafe y que tiene directa e íntima relación con el surgimiento de la piedad mariana en Francia en particular y en el resto de Europa en general.

Las catedrales del gótico primitivo se caracterizaron, entre otros, porque la articulación interior del muro de la nave central tenía cuatro pisos, esto es: arcadas de las naves laterales, tribunas altas o matroneo, triforio y claristorio, tal como lo podemos observar en la catedral de Laon en la que se equilibraban las líneas verticales con las horizontales [FIG. 277]. La función de las tribunas altas originalmente era albergar a las mujeres y a los catecúmenos que participaban durante la misa en su primera parte, la Liturgia de la Palabra. Estos últimos hacían abandono de la iglesia bajando por las torres de la fachada occidental y situándose en el nártex durante la segunda parte de la misa o

⁴⁴⁸ Op. Cit. BURCKHARDT, Titus. *Chartres y el nacimiento de la ...*, p.87

Liturgia Eucarística. Esto se hacía observando la tradición y las constituciones apostólicas del s. IV, que ya ha sido revisado en epígrafes anteriores. Dado que con el tiempo, el bautismo se hizo frecuente en los niños, el *matroneo* quedó como espacio exclusivo reservado a las mujeres –y probablemente a los niños acompañados por sus madres- hecho del cual derivaría su nombre. Las tribunas altas de las catedrales del gótico primitivo en Francia podían albergar entre mil a dos mil mujeres en las grandes fiestas religiosas, lo cual aumentaba considerablemente la superficie disponible en un templo medieval, que debía ser capaz de albergar a todo los fieles del burgo. Recordemos que la tradición de los *matroneos* en los templos cristianos derivaba de los *gineceos* –o lugar de las mujeres- de las sinagogas medievales judías, dado que a las mujeres no les era permitido participar directamente de las lecturas y comentarios de la *Torah*. Esto se puede observar claramente en las sinagogas medievales de Córdoba y Toledo en España [FIGs. 278 y 279]⁴⁴⁹.

Pero esta larga tradición de las tribunas altas, que se remontaba a las basílicas paleocristianas⁴⁵⁰ y a las iglesias románicas, cambiaría de modo definitivo con la nueva traza de la catedral de Chartres. Nuevamente se aunaron dos hechos capitales y providenciales que darían el pie forzado para la nueva concepción del alzado de la catedral: el naciente –o renovado- culto mariano que se irradiaba desde Chartres, donde la mujer dejaba su secundario rol supeditado a la voluntad del hombre, para emerger como una entidad autónoma y a imagen de María, su modelo esencial. A eso se sumaba una incesante búsqueda por parte de los arquitectos de Chartres por alcanzar una mayor luminosidad –*claritas*-, en la nave central. Ambos elementos se nutrieron mutuamente para dar origen a una de las creaciones más originales del arte gótico, esto es, la nueva articulación del muro interior de la nave que daría paso a la nueva concepción que se denominaría alto gótico o gótico clásico, dado que aumentaba la sensación de verticalidad de la iglesia, donde las bóvedas se sienten como algo ingrávito, un punto de conjunción de líneas de fuerza ascendentes. Esto es lo que Jantzen denominaba «*principio de articulación*», que era una acentuada verticalidad con el fin de evitar de antemano toda impresión de gravedad, concepto que Dehio denominaría también el «*vuelo de Ícaro*» y Worringer un «*éxtasis de la vertical*». Por tanto esta devoción mariana que surgió aquí en Chartres tuvo una repercusión capital en toda la arquitectura del alto gótico: de ese

⁴⁴⁹ Recordemos que también en las mezquitas árabes de uso mixto, existe una segregación por sexos, situándose los hombres adelante, postrados frente a la *Qibla* y las mujeres ubicadas detrás de los hombres.

⁴⁵⁰ Que a su vez se inspiraron en las basílicas romanas Ulpia y de Vitrubio.

momento en adelante se suprimió el matroneo o tribunas altas, lugar de las mujeres, hasta el momento simples espectadoras de la liturgia, que bajaron y pasaron a compartir el rito junto a los hombres en la nave [FIGs. 280 y 281]. Por tanto se eliminó la antigua articulación cuadripartita del muro como en la catedral de *Laon*, *Noyon*, *Soissons* y todas las del gótico primitivo [FIG. 282 sup.]. *Notre-Dame de París* pertenece también a este período, posee tribunas altas o matroneo, pero el triforio es exterior. No se advierte desde el interior [FIG. 285]. Esa perfección de la tectónica del edificio está dada por la supresión de las tribunas altas o matroneo, lugar de los catecúmenos y de las mujeres en el gótico primitivo, ya que ahora el muro se articula formalmente en tres niveles: arcadas, triforio y claristorio (ventanales), lo cual permite subir la altura de todas las naves, articular la bóveda en tramos cuadripartitos y descargar con arbotantes los fuertes empujes y aumentar significativamente la luminosidad de la nave central, ayudando a configurar templo cristiano con el concepto de peregrinación que va en busca del Señor que retorna, según vimos anteriormente. Al respecto afirma Von Simson:

Pues, a pesar del peso de su gran bóveda, la catedral iba a ser luminosa como ninguna otra iglesia lo había sido hasta entonces. Para hacerlo posible el maestro abandonó el alzado cuadripartito, concretamente la tribuna que los más renombrados de sus predecesores habían adoptado en las catedrales de París, Noyon y Laon⁴⁵¹. Desde el punto de vista de las exigencias del culto multitudinario, estas tribunas eran innecesarias, especialmente en una iglesia tan grande como la de Chartres, que ofrecía en su nave central y en las laterales amplio espacio para grandes congregaciones de fieles. Pero las tribunas tenían una importante finalidad estática en la medida en que ayudaban a sostener los empujes de las bóvedas de la nave central. El abandono del alzado cuadripartito muestra, con toda la claridad deseable, la integración de las consideraciones estéticas y las estructurales, o más concretamente la influencia de la estética de la luz en la evolución de la arquitectura⁴⁵².

Pero debemos agregar, a las consideraciones estéticas y estructurales citadas por este autor, las consideraciones funcionales y simbólicas que tienen igual relevancia en la definición del espacio gótico maduro. Las naves centrales ganan en altura y en anchura, lo que permite acoger a toda la feligresía en las grandes fiestas religiosas, peor lo importante es que interactúan hombres y mujeres orgánicamente en el espacio religioso,

⁴⁵¹ No obstante, discutimos la aseveración de Von Simson, dado que no es que hayan «adoptado» las tribunas, sino que es una continuación orgánica de la tradición catedralicia románica, pues aparece en Santa Fe de Conques, san Étienne de Caen, san Vicente de Ávila, la catedral de San Sernin de Tolouse, la Catedral de Santiago de Compostela, etc. que se continúa y traspasa directamente al gótico primitivo.

⁴⁵² *Op. Cit.* VON SIMSON, Otto. p. 254.

quedando atrás las rígidas segregaciones por sexo tan comunes en todas las religiones de la época medieval en la órbita del Mediterráneo, que se habían transmitido desde la Antigüedad. Así como la devoción mariana había configurado un modo nuevo de construir civilización en la sociedad medieval, a través de sus expresiones profanas como el amor cortés y el ideal caballeresco, también este poderoso influjo podía transformar el espacio cultural, cuya máxima expresión era la catedral. Se llegaba así a la expresión más sublime y acabada del espacio gótico, al cristalizar el inefable anhelo de conquistar el espacio unificado, plasmando la unión armónica y solidaria de sus elementos constituyentes, que en términos platónicos definiríamos como que la catedral había alcanzado el «*esplendor de la forma*», alcanzando el apogeo de la «*voluntad goticista de forma*» en términos de Worringer. Esta vivencia del espacio gótico interior generaba la sublimación del arrebató místico en el fiel, casi una especie de estupor divino, de vértigo trascendente se hacía presente en la experiencia espacial del templo cristiano: *“El hombre gótico no se sentía en temple religioso sino cuando experimentaba el patetismo del espacio. Sólo este patetismo le encumbraba sobre su limitación terrenal y su íntima miseria; sólo esta sublimación del arrebató, que llegaba hasta la negación de sí mismo, era capaz de iniciarlo en los estremecimientos de la eternidad. Así su dualismo interior le obligaba a imprimir en las formas que daba al espacio la misma trascendencia y misticismo”*⁴⁵³. El hombre gótico había conquistado en el orden sensible del espacio catedralicio una impresión –quizás una visión- del mundo suprasensible. Técnicamente cómo se lograba eso:

*Al suprimir la tribuna, el maestro pudo aplicar en todas las partes del edificio, y con absoluta coherencia, el principio de los muros translúcidos. Ahora podía dar una altura mayor a las naves laterales, y también a las ventanas de la galería, a la vez que le resultaba posible restar mucha profundidad a las naves laterales, ya que su anchura no venía determinada por la de una tribuna situada encima (la cual, a su vez, se hallaba limitada por la curvatura de los empujes de la bóveda). Así, iluminadas por grandes ventanas, las naves laterales de Chartres se convirtieron en una especie de vestidura luminosa de la nave central*⁴⁵⁴.

Esta nueva articulación del alzado de la nave central en tres pisos inauguraba el periodo de las grandes catedrales, que seguirían las orientaciones propuestas por la catedral de Chartres y que se puede observar en Bourges, Reims y Amiens [FIG. 282 inf.] y que será utilizada en los proyectos de catedrales que se levantarán en años sucesivos.

⁴⁵³ Op. Cit. WORRINGER, Wilhelm, p. 146.

⁴⁵⁴ Op. Cit. VON SIMSON, Otto, p. 254.

Ahora debemos preguntarnos qué fue lo que aconteció en las obras de las catedrales ya iniciadas antes o simultáneas con Chartres pero inconclusas al momento de la consagración de ésta. Observemos dos casos emblemáticos, la catedral de Notre-dame de París y de Rouen, para comprender el impacto decisivo de la influencia que ejercería la catedral de nuestro objeto de estudios.

Las obras de Notre-Dame de París se habían iniciado el año de 1163, casi treinta años antes del incendio que asolaría Chartres, por ser la sede del poder regio de la casa de los Capetos, estaba llamada a ser el gran templo de Francia por ser la catedral primada, por tanto sus obras estaban bastante avanzadas y su traza definitiva –por lo mismo- ya totalmente definida. Al asistir a su consagración de la catedral de Chartres en el 1220, las más altas autoridades del poder temporal y espiritual de Francia, además de los altos dignatarios de la corte, abades y obispos de otras diócesis –y probablemente también los arquitectos de Nuestra Señora de París-, fue tan alto el impacto y asombro que causó la bella catedral emplazada en lo alto de la colina, tan magnificas sus proporciones y ritmo interno y tan portentosa la luz transfigurada que emanaba de sus amplios vitrales que suscitó de inmediato en los artífices y mandantes de las catedrales en construcción volver a estudiar las posibilidades de adaptar el diseño existente para incorporar las nuevas y brillante ideas de los arquitectos chartreanos. De este modo los arquitectos de Notre-Dame de París concibieron un audaz plan para modificar lo que se venía haciendo, esto es, el alzado cuadripartito de la nave central para transformarla a la articulación tripartita propuesta por la de Chartres. Ya habían sido concluidas y cerradas las bóvedas de las obras del crucero y avanzaban por los primeros tramos hacia el poniente⁴⁵⁵. Es precisamente en ese momento cuando se toma la decisión de cambiar el diseño del alzado a tres pisos y no cuatro. El problema es que además, todo el segundo piso sobre las naves laterales, es decir, las galerías del matroneo ya estaban concluidas. La solución propuesta –en las áreas ya acabadas- fue desplazar la ajustada circulación del triforio hacia el exterior, eliminando la estrecha franja vertical del triforio, en la que la superficie del muro se hallaba descompuesta por los huecos de las arcadas apuntadas, probablemente cuatro en cada tramo de la nave central y cinco en los transeptos, para ser sustituidas por ventanas en forma de rosetones circulares que daban directamente al

⁴⁵⁵ Recordemos que las iglesias se comenzaban construyendo desde el oriente para ir avanzando hacia el poniente, con la finalidad de poder consagrar y utilizar la iglesia mientras duraba la conclusión de las obras, que podía demorar varias décadas más.

exterior. En las áreas adyacentes a la nave central, aún en construcción, se procedió a alargar los ventanales del claristorio, absorbiendo lo que correspondería al triforio originalmente trazado, a fin de que la franja horizontal del matroneo se percibiera como el de un triforio de las catedrales del alto gótico, aunque más grande y profundo. De este modo quedó articulado el alzado de la nave en tres niveles, que a un ojo distraído parece imperceptible en el día de hoy. Hay que reconocer que la solución fue genial. Se le había hecho un *aggiornamento* a la catedral en pleno curso de su construcción, adaptándola a la estética imperante que emanaba del eje rector del estilo gótico que se había constituido en Chartres [FIGs. 283 a 285].

El otro caso emblemático fue el de la catedral de Notre-Dame de Rouen, cuyas obras se habían iniciado el año 1202, seis años después que el inicio de las obras de Chartres, pero cuyas obras de construcción se extenderían hasta casi fines del s. XV. Lo interesante de este caso es que es aún más radical. El alzado cuadripartito de la nave estaba prácticamente concluido cuando se toma la decisión de dejarlo tal como estaba, pero se desistió en hacer el matroneo, por lo que cuando uno transita por la nave central se puede apreciar un alzado cuadripartito pero que al circular por las naves laterales no se condice con su estructura interna, ya que la nave lateral presenta doble altura ocupando el espacio que antes se había proyectado para el matroneo. La sensación espacial es curiosa, pues hay «literalmente» una supresión de las tribunas altas, aunque la articulación del muro de la nave central nos lleve a pensar lo contrario. No obstante esto tiene una implicancia decisiva, aquí más que primar un sentido estético y estructural, lo que primó fue el hecho de que las mujeres bajaran a compartir un espacio único y común con la feligresía masculina, lo que supone que las consideraciones funcionales o simbólicas eran tan o más importante que las meramente formales [FIG. 286].

El cambio del alzado de las naves que transcurren entre el gótico primitivo al gótico clásico nos permite apreciar el paso desde una tendencia que equilibra las tensiones verticales y horizontales según la composición cuadripartita del muro interior de las catedrales de los primeros experimentos góticos -sin duda acreedores de la tradición y estética románica-, a una tensión ascendente cuyo fuerte énfasis en la composición verticalizante que propone el alzado tripartito, que verá consumada su máxima aspiración en la perfecta articulación interna de la catedral de Amiens (1220-1288) donde la continuidad de los elementos verticales apenas es interrumpida por cordones vegetales horizontales y acentuada por la subdivisión de las columnillas del claristorio [FIG. 287].

Para finalizar el presente epígrafe veamos un elemento mariano más que nos parece increíblemente fantástica como sugerente que es de una dimensión insondable. El descubrimiento inicial, según parece, corresponde al investigador Louis Charpentier, que postula que la constelación de Virgo⁴⁵⁶ se dibuja sobre el suelo de Francia de tal modo que a cada estrella de la constelación le corresponde una de las catedrales dedicadas a Nuestra Señora durante los siglos XII y XIII. Probablemente se quería representar en la tierra lo que existía en el cielo, para que las fuerzas de origen cósmico influyeran en ellas.

Esas iglesias trazan, sobre el terreno, y casi exactamente, la constelación de Virgo tal como se presenta en el cielo. Si superponemos a las estrellas los nombres de las ciudades donde se hallaban esas catedrales, la Espiga de la Virgen sería Reims: Gamma, Chartres; Zeta, Amiens; Épsilon, Bayeux... En las estrellas menores encontramos Évreux, Étampes, Laon, todas las ciudades con Nuestra Señora de la buena época. Encontramos así mismo, en la posición de una estrella menor, cerca de la Espiga, a Nuestra Señora de la Espina, que fue construida mucho más tarde pero cuya construcción revela también algún misterio⁴⁵⁷.

La idea no es tan descabellada si a ello agregamos que ya Maurice Leblanc había encontrado que las abadías benedictinas de Caux conformaban el trazado de la constelación de la Osa Mayor, y que las Pirámides de Gizéh se correspondían con el Cinturón de Orión. La arqueoastronomía o la astroarqueología estudian la posición relativa de ciertos edificios sagrados con respecto a las coordenadas celestes, como queriendo unir el misterio cósmico con el telúrico. Hemos insistido que los cultores de las enseñanzas del *Quadrivium* eran avanzados astrónomos/astrólogos, dado que la actual diferencia se da sólo en nuestra época actual, civilización que ya había cortado el lazo que lo unía a la tradición milenaria viva e ininterrumpida y que se perpetuaba en la escuela catedralicia de Chartres y que bien pudo transmitirse a los constructores de las siguientes generación de catedrales [FIGs. 288 a 290].

⁴⁵⁶ **La Constelación de Virgo**, también conocida como La Virgen o La Doncella. La constelación representa casi todas las féminas famosas y poderosas de la mitología, incluyendo Atena, Artemisa, Perséfone y Demetris. Generalmente Virgo carga una bolsa de granos de trigo y una vara. es una de las constelaciones de mayor tamaño que se pueden ver en nuestro cielo nocturno. Virgo es la sexta constelación zodiacal y la segunda constelación, después de *Hydra* en cuando a superficie. Sin embargo, a excepción de su estrella más brillante, *Spica*, el resto tiene muy poca definición. Se representa con la figura de una muchacha alada superpuesta al ecuador, en su mayor parte situada al norte de la eclíptica, aunque *Spica*, una estrella que indica la posición de la eclíptica, tiene una ubicación de 2º sur de este círculo. En el hemisferio sur, Virgo es una constelación de otoño, situada a 30º -40º norte del Centauro. *Spica* se encuentra más o menos en el tramo medio de un arco de 100º que se extiende entre otros dos indicadores de la eclíptica de primera magnitud: Antares (de escorpio) y Regulus (de Leo). Sus estrellas principales son: *Spica*, que quiere decir “la espiga”, es una azul o azul blanca de magnitud 1.0. *Zavijava*, significa “esquina”, es una estrella amarilla pálida de magnitud 3.8. *Porrina*, debe su nombre a *Carmenta*, la diosa romana de la profecía que inspiraba a los poetas. Es una amarilla-blanquecina de magnitud 2.8. *Vindemiatrix*, significa “vendimiadora”, es una estrella amarilla de magnitud 2.8

⁴⁵⁷ Op. Cit., CHARPENTIER, Louis, pp. 35-36.

En esta misma línea, uno de estos elementos que denota los acabados conocimientos astronómicos de los maestros constructores de la época es la existencia de una única piedra oblicua, es la llamada «*losa del solsticio*». Ésta es una losa del pavimento en el ala occidental del brazo del transepto sur de la Catedral, de mayor tamaño que las demás y dispuesta de manera oblicua con respecto al resto del trazado del pavimento. Al parecer el maestro de obras inscribió, en secreto para nosotros, su aprecio al equilibrio del cosmos, marcando con un haz de luz que traspasa el vitral dedicado a San Apolinar, proyectando un rayo sobre esta losa única que tiene una marca de hierro incrustada. Esto ocurre un momento único un sólo día al año. Es a mediodía del día del solsticio de verano (21 de junio), cuando un rayo de sol atraviesa un cristal transparente del vitral de San Apolinar e ilumina exactamente la losa. En la derivación semántica algunos han querido ver ahí una referencia a "Apolo", la deidad que representa al sol del mediodía, al "*sol invictus*", con el cual se relacionó a Cristo que retorna triunfante de la muerte como "*Lux Aeterna*". Cualquiera que sea el caso, es evidente que aquí hubo una estrecha y deliberada colaboración entre astrónomos, geómetras, vitralistas y constructores y una total comparecencia entre el número, el tiempo, el espacio y el movimiento; las cuatro condiciones de la existencia física [FIG. 291].

Después de recorrer brevemente algunos de los diversos elementos que articulan el gran libro sagrado que es la catedral de Chartres a la luz de la transmisión de un conocimiento sagrado tradicional y milenario, podemos, quizás, percibir que estamos en el origen mismo del renacimiento espiritual de Occidente; un arte en perfecta consonancia con la hierática estructura espiritual y simbólica de la liturgia, que alcanzaba en esta conquista del espacio unificado su más acabada expresión. Este renacer de la fe, donde paulatinamente el fiel irá siendo parte activa del culto, se traduce por este inmenso fervor que aquí comienza a producir la Piedad Mariana que irrumpe desde Chartres, anudando e iluminando entrañablemente las tradiciones más antiguas y propias, de los pueblos originales que precedieron al cristianismo, en honda síntesis. Quizás allí radique el misterio que sugiere esta gran catedral. Pero no todo sería perfecto, pues se incubaban fuertes tensiones psíquicas debido al surgimiento de un dinámico grupo social que moldearía los hábitos mentales del hombre medieval, nos referimos al acenso de la burguesía triunfante. Las consecuencias que acarrearía esto, lo analizaremos con cierta profundidad en el siguiente epígrafe.

III. 2 LA BURGUESÍA TRIUNFANTE Y LA NUEVA ESTÉTICA

El arte románico poseía cierto temperamento, un cierto espíritu que podía reflejar perfectamente la atmósfera psíquica de la época, y si bien correspondía a un arte monástico y sacerdotal, también revelaba un acentuado carácter popular; un arte que transmitió un espíritu contemplativo y que conmovió el alma del hombre sencillo, “es la serenidad del intelecto al mismo tiempo que el realismo áspero del campesino”⁴⁵⁸. Del mismo modo el arte gótico –según podemos deducir del epígrafe anterior– comenzaría a revelar paulatinamente el espíritu de la nobleza caballeresca, *“la aspiración voluntaria y vibrante hacia un ideal; menos amplio que el arte románico, posee no obstante una calidad enteramente espiritual, de la que el arte del Renacimiento carecerá totalmente”*⁴⁵⁹. El gótico aunque fuertemente impregnado por el espíritu caballeresco también fue fuertemente irradiado por un espíritu sacerdotal. No obstante, se dejará sentir –con el paso del tiempo–, las graduales influencias del espíritu burgués y urbano; cuya preocupación natural será crear, aumentar y conservar sus bienes. Las dimensiones tecnológicas, científicas y pragmáticas serán evidentes en ciertos aspectos del arte gótico.

El primer epígrafe tratará acerca de la atmósfera psíquica que envolvía a ese tiempo y que permitió desarrollar las inquietudes espirituales que se venían gestando e incubando desde la era del románico y de los primeros ensayos del gótico primitivo. Los hábitos mentales que guiaban y canalizaban la vida y obra del anónimo hombre de la Baja Edad Media. Escudriñar lo que pasaba en su ámbito interno y como se manifestó en estas colosales estructuras para el culto en su aspecto más exterior y visible. Junto con ello, exponer la progresiva travesía que supuso el paso del maestro cantero al arquitecto, el nacimiento de la profesión y el reconocimiento de su talante en la sociedad medieval. Esta afirmación del arquitecto poseedor de un saber liberal o especulativo además del conocimiento operativo o práctico será clave a la hora de su consideración y prestigio social dentro del entorno tanto eclesiástico, de la nobleza como de la recién creada burguesía. Finalizará la exposición con un breve comentario al paso de la logia al gremio de los artesanos y a las causas de la decadencia moral y espiritual del clero.

⁴⁵⁸ BURCKHARDT, Titus. *Principios y Métodos del Arte Sagrado*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2000, p. 179.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 179

III. 2.1 LA ATMÓSFERA PSÍQUICA Y LA NUEVA VISIÓN DEL ARQUITECTO

La catedral gótica ciertamente es la expresión del talento y espíritu de una época, pero también es cierto que una catedral gótica del s. XIII es distinta a una del s. XIV o XV, aunque parecieran tener en común múltiples aspectos exteriores que las hermanan. Y uno muy relevante es la actitud espiritual fundamental del hombre de esa época. Hoy esas catedrales interactúan con los hombres de esta época, son organismos vivos que participan de la vida de sus ciudades y que no han sido cristalizadas ni museificadas⁴⁶⁰ como tanto otro patrimonio de culturas anteriores y posteriores. Gozan de buena salud y son admiradas por todo el mundo, siendo capaces de despertar el asombro y reconocimiento del genio medieval en esta época que aun tacha, muchas veces, al Medioevo como oscurantista, torpe e inculto. Lo importante es que el cristianismo de la edad de las catedrales se ha perdido, y que el sentido de su simbolismo tanto en su arquitectura como en su iconografía ya se había oscurecido y no eran comprensibles en la época del Concilio de Trento, como hemos insistido en epígrafes anteriores. Con este cristianismo que se fue perdiendo en el curso de los siglos, también fueron modificándose el valor y sentido de las formas de expresión del gótico.

Deberemos, por tanto, develar y establecer cuáles fueron los cimientos anímicos y psíquicos que movieron a toda una comunidad a acometer tamañas empresas y a ponerse al servicio de estas grandes obras que dominaron sus ciudades, expresando el orgullo y fe de sus ciudadanos, porque la catedral era un acontecimiento urbano, de todos sus habitantes, y cada uno debía encontrar el modo de hacerla suya. Por eso deberemos:

[...] determinar cuáles fueron los fundamentos espirituales que movieron las voluntades de los distintos poderes en la consecución de una empresa religiosa y política como fue la construcción de una catedral, y, finalmente delimitar cuál fue la actividad de los promotores, entre los que destacan con luz propia los obispos, los cabildos catedralicios y papado, a los que debe sumarse el papel del arquitecto, de los reyes y de los fieles. En fin, definir qué funciones desarrollaron todos aquellos que participaron en la decisión de acometer una empresa tan singular como fue la erección de unos edificios tan extraordinarios. Los promotores y los constructores de

⁴⁶⁰ Museo y Mausoleo tiene esa extraña capacidad de evocar obras muertas o que duermen, desprovistas de toda su vitalidad y función en las sociedades que las vieron surgir, y quedarse como meros objetos de contemplación “desinteresada” de sus superficies estéticas que el público, en masa, asiste a apreciar.

*las catedrales no sólo determinaron la imagen de las ciudades durante la Edad Media, además recrearon la perfección del sistema armónico de la creación; es decir, construyeron el cosmos dibujado por los teólogos medievales a partir del pensamiento griego*⁴⁶¹

Los estragos provocados no sólo por los odios seculares despertados durante la revolución francesa,⁴⁶² que se propusieron eliminar la totalidad del testimonio del medioevo cristiano⁴⁶³, sino que el Renacimiento instauró la visión de considerar a las catedrales góticas un extravío del arte occidental como expresión de un arte bárbaro, enfoque que perduró durante siglos⁴⁶⁴.

⁴⁶¹ VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel. *"La Catedral. Cosmos en Piedra"* en CHACÓN GOMEZ-MONEDERO, Francisco A. y SALAMANCA LÓPEZ, Manuel, J. *La Catedral: Símbolo de renacer en Europa*. Cuenca: Alderabán, 2010, p. 203.

⁴⁶² Por ejemplo en Reims se destruyó la iglesia de san Nicasio, una de las más bellas del gótico francés, y en Cambrai se demolió su catedral gótica, en tanto que en Estrasburgo, que fuera proclamada Templo de la Razón, sus figuras fueran decapitadas, sin mencionar un gran elenco, de las que pocas, desgraciadamente, se salvaron de ese irracional furor iconoclasta. Cfr. Op. Cit. JANTZEN, Hans. *La arquitectura gótica*. p.8.

⁴⁶³ En la Ilustración anticristiana, los «filósofos» formaron una auténtica secta, en la cual Voltaire hizo las funciones de pontífice máximo. *"Voltaire (1694-1778) no fue original en el pensamiento y extrajo sus ideas de los deístas ingleses o de Bayle y Spinoza. No fue tampoco profundo, pero acertó en cambio a ser un divulgador brillantísimo, gracias a la claridad de su estilo y al tono satírico de sus escritos. El odio a toda religión positiva y en particular al Cristianismo constituyó la obsesión constante de Voltaire; para él, la Iglesia católica era la «infame», a la que había que aplastar, y la ambición de su vida fue acabar con la religión cristiana. «Jesucristo –llegó a escribir–necesitó doce Apóstoles para propagar el Cristianismo; yo voy a demostrar que basta uno sólo para destruirlo»".* Ver en ORLANDI, José. *Historia de la Iglesia: Iniciación Teológica*. Madrid: Rialp, 2001, pp. 138-139.

⁴⁶⁴ Véase VON SCHLOSSER, Julius. *El arte en la Edad Media*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981, pp. 25-32. Como ej.: *"La caricatura que esbozó Vasari de la Edad Media en su gran obra histórica, pronto fue modélica para toda Europa, está diseñada con los ojos del odio que a menudo ven con mayor penetración que los del amor"* Ibid., p. 27. O también *"Esta teoría de los bárbaros –en la medida en que entrañaba una valoración dogmática del arte medieval en sentido peyorativo– pasó, principalmente a través de Vasari (1511-1574), a la investigación artística europea del posrenacimiento y predominó en los siglos siguientes. El mismo Goethe creció todavía en medio de ese estado conceptual. Si echamos una ojeada a la Teoría de las Artes (1771, 2ª ed. 1778) de Sultzer, encontraremos debajo de "Gótico": «Adjetivo que suele emplearse a menudo al hablar de las bellas artes, para designar cierta impericia, la falta de belleza y de buenas proporciones en las formas visibles; su empleo surgió porque los godos, cuando se establecieron en Italia, imitaron la arquitectura antigua de manera imperfecta.» «Lo gótico es, en general, un despliegue de obras de arte hechas sin gusto: no es tanto lo esencial lo que les falta, y muchas veces no carecen de grandeza y de esplendor, pero les falta lo bello, lo agradable y lo refinado.» (...) Formado en ese uso lingüístico, Goethe esperaba ver la catedral de Estrasburgo como un «monstruo deforme y erizado» y, quedó completamente sorprendido ante la impresión que le produjo cuando la vio con sus propios ojos."* En Op. Cit. JANTZEN, Hans. pp. 184-185. Si bien historiadores del arte como un W. Wackenroder (1773-1798) en su obra *Efusiones de corazón de un lego amante del arte*, un Friedrich Schlegel (1772-1829) en *Rasgos fundamentales de la arquitectura gótica* de 1802, un Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux D'Agincourt (1730-1814) en *Histoire de l'art d'après les monuments* (escrito para ser publicado en 1789 pero postergada hasta 1823) o incluso, un arquitecto neoclásico como un Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) supo admirar el arte gótico. Le seguirán un Viollet-le-Duc con sus obras *Diccionario de Arquitectura* y su obra *La Construcción Medieval*, un Franz Kugler con su *Historia de la Arquitectura*, tomo III, hasta un Georg Dehio (1850-1932) y Gustav von Bezold (1848-1934) con su *Arquitectura eclesiástica de Occidente* en su tomo I (1892), un Wilhelm Worringer, con su obra *Formprobleme der Gotik* de 1911, un Ernst Gall, en *Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland* de 1925, un Anton L. Mayer con su obra *Die Liturgie und der Geist der Gotik* de 1926 o un Henri Focillon con su obra *Art d'Occident* de 1938 hasta un Hans Sedlmayr con su formidable obra *Die Entstehung der Kathedrale* en 1950. Sin embargo, estos prejuicios acerca del medioevo se mantendrán en el gran público hasta bien avanzado el s. XX. Será prácticamente hasta la publicación en 1977 del libro de Régine Pernoud. *Para acabar con la Edad Media* en que el lector lego modificaría sus percepciones acerca de tal periodo, aun cuando todavía existen tales persistencias en un público no menor.

Estas enormes catedrales que se levantaron primero en suelo francés, y que luego se regarían el resto de Europa, tienen también un cierto valor simbólico, pues no debemos reducir una época a esta sola expresión de cierta tipología de edificio eclesiástico, pues las iglesias abaciales a menudo fueron los primeros modelos de las catedrales, y qué decir de las iglesias parroquiales, cuyas naves fueron hijas de las gigantescas naves catedralicias. Pero, precisamente, porque expresa toda una época, la catedral resume y caracteriza todo un enorme esfuerzo fecundo y creador, cuyos innumerables testimonios se alzan junto a aquella. Por eso no debemos olvidar que:

Los promotores de aquellas inmensas empresas fueron así los eclesiásticos. En primer lugar los monjes, que, en este campo como en todos los demás, se hallaron en la cúspide del movimiento que iba a reanimar a la civilización. Hasta mediados del siglo XII, por lo menos, el Arte fue, sobre todo, monástico; la abadía precedió a la catedral y le enseñó el camino del porvenir; le enseñó las grandes audacias creadoras, cuando elevó su bóveda hasta los treinta metros de altura de Cluny, y cuando alargó su nave mucho más allá de los cien metros⁴⁶⁵.

Si bien hoy admiramos esas catedrales, la atmósfera psíquica del hombre del siglo XXI le impide comprender de modo expedito y al alcance, las condiciones y dimensiones espirituales que supusieron aquellas magníficas empresas, las que aparentan mantenerse en un celoso secreto.

Tampoco conocemos suficientemente las leyes de su efecto artístico, porque ya no somos hombres de catedrales: aunque nos propusiéramos, ya no podríamos construir catedrales góticas. Es lo que intentó la arquitectura eclesiástica del siglo XIX, pero su fracaso fue lamentable. No podemos ocultarnos la diferencia que separa la mentalidad arquitectónica de aquella época de la de nuestro tiempo, pues poseemos testimonios sobre la mentalidad con la que entonces, en el siglo XII, se construyeron las catedrales⁴⁶⁶.

La evolución política y social del mundo occidental hacia una nueva civilización urbana, habría de tener repercusiones también en el orden artístico. De los monasterios y castillos se desplazó ese vigor constructivo hacia los burgos, dándose un inusitado y renovado furor creativo, así la catedral sucedió a la abadía. Pero ¿Quién la inició? “Casi siempre el Obispo. La catedral era su sede, su «cátedra»; litúrgicamente era su iglesia y la de su cabildo, exactamente como la abadía era la iglesia del abad y de los monjes.

⁴⁶⁵ ROPS, Daniel. *La Iglesia de la Catedral y de la Cruzada*. Barcelona. Luis de Caralt, 1956, p. 432.

⁴⁶⁶ *Op. Cit.*, JANTZEN, Hans, p. 8.

*Resultaba así normal que tan alto Prelado quisiera hacerla tan bella y tan grande como fuera posible; iba en ello tanto su prestigio ante los hombres como su gloria ante Dios*⁴⁶⁷.

Legiones de obispos y otros altos prelados se entregaron con total pasión a esta magna empresa, removiendo cielo y tierra para conseguir las manos más diestras y las mentes más lúcidas de la época para lograr levantar aquellas obras monumentales. Decisiva, pero no única fue la mano del obispo, pues:

*Para llevar a término tan gigantescos designios, el Obispo no podía estar solo. Era menester que el pueblo cristiano le diera su concurso, y así sucedió. [...] Es verdad que los burgueses vieron en la catedral una prueba de la vitalidad de su ciudad, que tuvieron el orgullo de sus naves y de sus vertiginosos campanarios; pero aquel espíritu, en cierto sentido democrático, no llegaba a persuadirlos de que podían hacer una catedral sin aquel cuya misma presencia justificaba su erección y que había de celebrar en ella. Un acta del Obispo Godofredo de Eu, uno de los obispos constructores de Amiens, decía en 1236, que la reconstrucción «se había decidido con pleno acuerdo del clero y del pueblo de Amiens», y se ha observado que incluso en las ciudades en que el movimiento comunal se volvió contra la autoridad episcopal, ello no interrumpió, sin embargo, el trabajo de los constructores*⁴⁶⁸.

Estos testimonios, como los de un Robert de Mont-Saint-Michel, de un arzobispo, Hugues de Rouen o de un abad, Haimon de St. Pierre-sur-Dive citados en la obra de Dehio y Bezold, dejan constancia de la atmósfera espiritual que rodea e impregna toda la época de los siglos XII y XIII. El primero nos refiere en el año de 1144:

*Aquel mismo año, se vio por primera vez en Chartres, a los fieles engancharse a carros cargados de piedras, de madera de trigo, y de todo lo que podía servir para las obras de la catedral, cuyas torres se elevaron por encanto. El entusiasmo se propagó, por decirlo así, a toda Francia y Normandía. En todas partes la gente se humillaba, en todas partes se hacía penitencia, en todas partes se perdonaba a los enemigos. Se vio a hombres y mujeres arrastrando pesadas cargas a través de pantanos y alabando en sus cánticos los milagros que Dios realizaba ante sus ojos.*⁴⁶⁹

Estos testimonios permiten apreciar, de primera mano, el sentimiento, devoción y entusiasmo que imbuía a las gentes de aquella época⁴⁷⁰. Por su parte, cuando se reconstruía la recién incendiada catedral de Chartres del año 1134, el arzobispo Hugues

⁴⁶⁷ *Op. Cit.* ROPS, Daniel, pp. 434-435.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 435.

⁴⁶⁹ DEHIO Georg y VON BEZOLD, Gustav. *Arquitectura eclesiástica de Occidente*, VI, p. 21 en *op.cit.* JANTZEN, Hans., p. 8.

⁴⁷⁰ De hecho la palabra *entusiasmo*, en su raíz etimológica *enthousiasmós* significa «estar poseído de Dios».

de Rouen, que también había estado presente en la consagración de Saint Denis, escribió al obispo Thierry de Amiens lo siguiente:

En Chartres es donde los hombres empezaron a tirar humildemente los carros y vehículos para ayudar a la construcción de una iglesia y donde Nuestro Señor ha recompensado su humildad con milagros clamorosos. El rumor de estas maravillas se ha difundido por todas partes y finalmente ha despertado a nuestra Normandía de su adormecimiento y su despreocupación por las iglesias. Nuestros diocesanos, después de pedir nuestra bendición, se han trasladado a Chartres y han presentado sus plegarias y ofrendas. Han regresado con la resolución de imitar a los habitantes de Chartres [...] y se han puesto a trabajar en su iglesia catedral, su madre. No quieren admitir en su sociedad a nadie que antes no haya confesado sus pecados y haya hecho penitencia, que no haya renunciado a todo odio y todo deseo de venganza, que no haya hecho la paz y una sincera concordia con sus enemigos. Los asociados eligen a un jefe entre ellos y, bajo su mando, todos, humildemente y en silencio, se enganchan a los carros, presentan ofrendas, se imponen privaciones, se dan la disciplina y vierten lágrimas⁴⁷¹.

Ese mismo año de 1145, también le escribe el citado abad Haimon de Saint-Pierre-sur-Dive al abad de Tutbury, evocan esas prestaciones voluntarias. Nuestra Señora de Chartres se benefició de ese abnegado fervor, donde el pueblo cristiano participaba con sus piernas, con sus brazos y con su fatiga:

¿Quién ha visto jamás en todas las generaciones pasadas, quién ha oído decir jamás que tiranos, príncipes, señores poderosos en el siglo, hinchados con sus honores y sus riquezas, que hombres y mujeres nobles de nacimiento hayan inclinado sus cabezas orgullosas y altivas, se hayan atado con tiros a los carros, como bestias de carga, y hayan conducido, hasta el asilo de Jesucristo, vino, trigo, aceite, cal, piedras, madera y todas las cosas necesarias para el alimento de los obreros y para la construcción de una iglesia? Pero lo que es aún más sorprendente es que en medio de esa ruda labor, en la que a veces más de mil personas, hombres y mujeres, están atados al mismo carro (tan enorme es la masa, tan pesada es la máquina, tan ponderosa es la carga), reina un silencio tan profundo que no se oye la menor palabra, ni el menor susurro.

Cuando se detienen en el camino no resuena nada más que la confesión pública de los pecados y la plegaria suplicante que implora el perdón. Allí, con la voz de los sacerdotes que predicán la paz, los odios se extinguen, las disensiones se destierran, las deudas se perdonan y se restablece la unión de los corazones. Si se encuentra a alguien lo bastante endurecido como para no perdonar a sus enemigos, o para no querer someterse a las piadosas exhortaciones de los sacerdotes,

⁴⁷¹ MORTET, Víctor y DESCHAMPS, Paul. *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Age, XIe- XIIIe siècles*. Paris: Picard, 1929, citado por BURCKHARDT, Titus. *Chartres y el nacimiento de la catedral*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2004, p. 87.

*inmediatamente su ofrenda se retira del carro como cosa inmunda, y él mismo es expulsado con ignominia y gran vergüenza de la sociedad del pueblo santo*⁴⁷².

Un bello testimonio, pero ¿fue algo excepcional o frecuente? La verdad es que no lo sabemos. Pero parece en todo caso, que la moda de las prestaciones voluntarias comenzó a cesar conforme avanzaba el s. XIII, quedando huellas de ello en la construcción de las catedrales de Troyes y de Chalon-sur-Marne; pero al pueblo cristiano le quedó aún otro medio por el que asociarse a estas empresas divinas: los donativos, y éstos abundaban.

*Cuando era preciso reconstruir la catedral, se empezaba por recoger las cotizaciones del Obispo, de los canónigos, de los burgueses ricos y de los Señores vecinos, el Rey, solicitado, respondía con una abundante ofrenda. Se pedía por toda la ciudad y sus alrededores; y nadie osaba escabullirse a un deber tan alto, ni siquiera los más pobres: «La catedral de París ha sido edificada en gran parte con los óbolos de las viejas», dijo Eudes de Chateauroux, Cardenal Legado. Se solicitaban del Papa indulgencias. Luego, se enviaban predicadores, que a menudo transportaban las más preciosas reliquias del santuario que había que reedificar, para pronunciar, a veces muy lejos, unos sermones en los que se anunciaban las colectas; por otra parte, estos colectores eran recibidos muy bien y a veces incluso se organizaban fiestas en su honor*⁴⁷³.

Otros testimonios idénticos señalan la participación de toda una sociedad, jóvenes y viejos, ricos y pobres arrastrando pesadas cargas y suministrando todo lo necesario para tamaña empresa que era la construcción de estas viejas catedrales. La mentalidad y sensibilidad arquitectónica de nuestra época es demasiado diferente. Las catedrales en el ámbito profano de hoy en día son los grandes edificios corporativos transnacionales. Pero éstos son el proyecto de unos pocos, y no involucra, en ningún caso, el concurso de toda una comunidad que hace suyo tales ambiciosos proyectos. La distancia de la envergadura espiritual y colectiva que comporta entre una y otra son literalmente astronómicas, teniendo a las catedrales del s. XII y XIII, como uno de los acontecimientos más importantes, no sólo de la arquitectura europea sino que universal. *“La construcción material de la inmaterial Jerusalén Celeste, del Cosmos, de la Gloria teorizada por*

⁴⁷² AIMONT. PL, 181, p. 1707. Ver también BULTEAU, Marcel Joseph. *Monographie de la Cathédrale de Chartres*. Chartres: R. Salleret, 1887, citado por *op. cit.* BURCKHARDT, Titus, pp. 89-90.

⁴⁷³ *Op. Cit.* ROPS, Daniel, pp. 436-437. “A veces un donante generoso tomaba a su cargo un trozo del edificio; más a menudo, era una corporación quien ofrecía una vidriera; en Chartres, diecinueve gremios dedicaron, por sí solos, cuarenta y siete. Se otorgaba este medio de hacer penitencia incluso a los pecadores públicos; los usureros podían devolver así el dinero mal adquirido, y en París, incluso la «corporación» de las muchachas de vida airada suplicó al Obispo que le autorizase a dar una vidriera o un cáliz, lo cual aceptó el teólogo moralista que se encargó de examinar este escabroso asunto, con tal de que aquel don se hiciera discretamente...”

*místicos y teólogos medievales, constituyó una empresa fundamentalmente religiosa, promovida y financiada por un obispo respaldado por el cabildo catedralicio, espoleado por el papado y resuelta por un maestro arquitecto cuya profesión alcanzó nuevas e inéditas perspectivas en la sociedad bajomedieval*⁴⁷⁴ amén de que el próspero burgués donaba su dinero, las órdenes religiosas oraban por la fecundidad del proyecto y el éxito de la empresa y el resto de los hombres acarreaba piedras y suministros para la obra.

*¡Admirable ímpetu de toda una multitud! Lo cierto es que, históricamente, la catedral aparece como la expresión de una Sociedad en plena expansión, que estaba a punto de romper sus barreras y que se sentía lo bastante fuerte como para poner su exuberante vida al servicio de su ideal. Pero a este ímpetu de vitalidad se asociaba un ideal que le daba sentido. [...] para erigir tantas maravillas por el mundo, la única respuesta se contiene en dos palabras: que creían. Construir para Dios les parecía sencillísimo, tan sencillo, que ni siquiera sentían el deseo de glorificarse en ello. Así, según ha observado Andrés Michel, la literatura contemporánea. Epopeya, crónica o poesía, calla casi totalmente sobre ese prodigioso desarrollo de la Arquitectura. Humildad que también es prenda segura de Fe. Algunos –como Luis Gillet- han visto en la construcción de las catedrales una repercusión de la Cruzada, una réplica burguesa a aquella otra sublime locura que consistía en ir a reconquistar el Santo Sepulcro. A decir verdad, no parece que hubiera interreacción ni influencia; pero una y otra empresas procedían del mismo espíritu y expresaban la misma alma, lo que equivale a decir que atestiguaban una misma Fe*⁴⁷⁵.

En todo caso al servicio de aquella fe, hubo hábiles manos e inteligencias lúcidas, concretas y completamente traspasadas por el espíritu de la época, por sus hábitos mentales y por la atmósfera psíquica reinante en su tiempo que hizo que su humanidad entera se ligara y entreverara con aquellas obras imperecederas. A estos hombres todavía no se les designaba con la palabra arquitecto, simplemente se les conocía como «maestro de obras» o «maestro de albañiles». Cuando comenzaron a organizarse en una asociación gremial, se les conoció como el «gremio de los morteleros y talladores de piedra», donde no había diferencias entre artesano y artista, pues eran igualmente apreciados y respetados el trabajo manual y la más alta inspiración artística, donde el saber operativo y el saber especulativo se fusionaban o al menos se articulaban orgánicamente, donde algunos alcanzaron una cultura bastante extensa y habían practicado el latín, obteniendo sus conocimientos en el traspaso de enseñanzas al interior

⁴⁷⁴ Op. Cit. VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, pp. 211-212

⁴⁷⁵ Op. Cit. ROPS, Daniel, pp. 437-438.

del gremio o la logia, en las escuelas catedralicias, de modo empírico mediante el hacer y a través de sus numerosos viajes por las catedrales en el *tour des compagnons*.

Los arquitectos del siglo XIII, los que tradujeron el pensamiento de los teólogos y erigieron las sorprendentes catedrales góticas, no necesitaron conocer la obra de Pedro Abelardo, de san Anselmo de Canterbury, de san Bernardo, los escritos de los hombres de la Escuela de Chartres, de la Escuela de Oxford, de santo Tomás o de Juan Duns Scoto ya en el siglo XIV. Los arquitectos vivieron en una atmósfera dominada por el escolasticismo clásico que Panofsky explicó a partir del juicio de santo Tomás: «nam et sensu ratio quaedam est», que define el hábito mental de un tiempo, de una época y de una cultura que funciona como un principio activo, organizador. La afirmación de santo Tomás: la razón es una con el sentido, explica el deseo de renovación intelectual de una época y de unos hombres que, de forma real o intelectual, estuvieron en Saint Denis⁴⁷⁶.

Pero aunque el nacimiento del nuevo estilo en Saint-Denis no se asociara con ningún profesional arquitecto en sus obras, su posterior y elocuente desarrollo requirió de mentes extraordinarias, “*capaces de elevarse por encima del puro bloque o estatua de piedra y concebir, con precisión perfecta, armazones de albañilería que se alzaban hasta alturas de vértigo y estaban formados por millares de piezas. La idea de que las catedrales góticas fueron el triunfo de una labor anónima de equipo o la magia de sabios sacerdotes no puede sostenerse con serenidad*”⁴⁷⁷. De hecho contamos, con anterioridad con algunos nombres de los arquitectos de la época románica como por ejemplo, el maestro Gislebertus que aparece en un epígrafe en el pórtico occidental de la catedral de Autun (1120-1146) [FIG. 292] y en los ya desaparecidos epígrafes de la sala capitular del claustro de St. Étienne de Tolousse. Por su parte, el maestro Mateo de la catedral de Santiago de Compostela (1168-1188), figura en el epígrafe del dintel del Pórtico de la Gloria de la catedral, que dice: “*En el año de la Encarnación del señor de 1188, de la era 1226, en el día de las calendas de abril, los dinteles de los pórticos principales de la iglesia de Santiago fueron colocados por el maestro Mateo, que ejecutó las obras desde los fundamentos de estos mismos portales*” [FIG. 293]⁴⁷⁸.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 212. Ver también PANOFKY, Erwin. **Arquitectura gótica y la escolástica**. Madrid: Siruela, 2007, p. 42. Ésta es la manera moderna de expresar lo que quería decir santo Tomás de Aquino cuando escribió que «*los sentidos se deleitan con las cosas debidamente proporcionadas como algo afín a ellos; pues los sentidos son también un tipo de razón como lo es todo poder cognitivo*» (*sensus delectantur in rebus debite proportionatis sicut in sibi similibus; nam et sensus ratio quaedam est, et omnis virtus cognoscitiva*). Ver **S. Th.**, I, qu.5, art. 4, ad I.

⁴⁷⁷ KOSTOF, Spiro. **El arquitecto: historia de una profesión**. Madrid: Cátedra, 1984, p. 81.

⁴⁷⁸ AA. VV.. **Arte Medieval II: Románico y Gótico**. Col. Fuentes y documentos para la historia del arte Vol. III. Barcelona: Gustavo Gili 1982, p. 82. Consta que en Compostela o en Galicia residió nuestro Mateo al menos durante 56 años. En

También es interesante indicar el epitafio de Pedro Deustamben en el sepulcro de san Isidoro de León (ant. a 1149). Con estos argumentos se ha discutido bastante acerca del anonimato del autor medieval, pues, como vimos, algunas de sus obras están firmadas. En cualquier caso no tiene nada que ver con el ansia de la búsqueda vanidosa de reconocimiento personal que hizo gala en la historia del arte desde el Renacimiento. Creemos que los nombres de los viejos artesanos no honran al hombre aún, sino a su comunidad, el gremio, la hermandad, según argumentan C. Jacq y F. Brunier:

A esto puede darse dos respuestas: en primer lugar, los nombres de los arquitectos y de los escultores no son patronímicos profanos como los nuestros, sino nombres de iniciación que les fueron atribuidos en el momento de ingresar en la hermandad. Al inscribirlos sobre piedra no manifiestan su vanidad personal, sino que honraban el hecho de pertenecer a una comunidad que les había enseñado todo. En segundo lugar, el anonimato del artista medieval no se calibra por una firma, si no por un estado de ánimo. Cuando el escultor exclama ante su estatua: « ¡Es una obra maravillosa!» no se considera como la causa de tal maravilla. En realidad reconoce que se han sido aplicadas las leyes de la armonía y, que una vez más, se ha reproducido el milagro. Es verdaderamente «anónimo» porque registra las vibraciones del cielo, las ondulaciones de la tierra y los sentimientos purificados del hombre. Ningún individuo, por lo genial que sea, tiene derecho a atribuirse la paternidad de una obra de arte sagrado. Solamente pueden hacerlo el maestro arquitecto o el maestro escultor. Reúnen en ellos las enseñanzas de su orden y los ideales de sus hermanos. En consecuencia, son hombres comunitarios, son el «nosotros» que ha dejado de ser el «yo».⁴⁷⁹

Un especial lugar merece el álbum de Villard de Honnecourt del s. XIII, un probable manual hecho para circular dentro del estrecho círculo del gremio de los constructores, pero que refleja la amplia cultura, bagaje y horizonte de la que gozaban estos hombres [FIG. 294]. Es significativo que el conocimiento de la geometría que revela Villard, e incluso los problemas que plantea, no difieran de lo que un erudito como Adelardo de Bath tiene

efecto, en 1161 se hallaba ocupado en la construcción o reedificación del Puente Cesuris. Pero con razón se destaca que el documento más importante es de 1168. Nos referimos al diploma de Fernando II, del 23 de febrero de este año, perfectamente conservado. En él se afirma que Mateo tiene a su cargo la dirección de las obras de la catedral, y para que continúe más eficazmente su tarea, se le asigna una pensión anual de 100 maravedíes de oro o 104 marcos de plata. Gozando de esta pensión, comenzó la obra del Pórtico, que terminó en 1188. Sabiendo que el número de operarios era limitado, se calcula que la obra debió de durar al menos 20 años. Así, bien pudo realizarla gracias a la concesión de Fernando II, seguramente solicitada por el mismo Cabildo, conocedor de la labor del gran artista y seguramente sugeridor del proyecto.

⁴⁷⁹ JACQ, Christian y BRUNIER, Francois. *El Mensaje de los Constructores de Catedrales*. Barcelona: Plaza & Janés, 1976, p. 44.

que decir en su caracterización de las distintas artes⁴⁸⁰. “Sin embargo, ese conocimiento, y el marco metafísico del que era inseparable, sólo podían adquirirse en las escuelas catedralicias y monásticas”⁴⁸¹. Se ha admitido no sólo que eran hombres letrados, sino que la asistencia de algunos de estos arquitectos a estas escuelas, donde al estudiar el *Quadrivium* -geometría, aritmética, astronomía y música-, pudieron haberla sintetizado y combinado a fin de extraer enseñanzas de tipo especulativo a un saber operativo, transformándose el arquitecto en un operador culto de la obra de arte y en un verdadero teólogo. “Es muy probable que fuera precisamente ese conocimiento de las artes liberales lo que elevaba al arquitecto, socialmente incluso, muy por encima de los simples artesanos que trabajaban a sus órdenes. Los grandes arquitectos góticos se representaron a sí mismo como científicos de la geometría, no como practicantes de ella, y recordamos la insistencia con que los maestros reunidos en Milán, se referían a la geometría como a una ciencia”⁴⁸². Georges Duby nos afirma que:

De tales escuelas salió el espíritu que animó la estética de las catedrales. Todo, el simbolismo de la luz, el sentido de la encarnación, el concepto de la muerte serena y esta inclinación progresiva a observar de cerca la realidad de las cosas, a transcribirla lúcidamente en la obra figurativa. De tales escuelas vinieron también los progresos de la técnica constructiva, una ciencia de equilibrio que permitió en 1180, gracias al recurso de los arbotantes, levantar de un golpe, vez y media más alto de lo que se había hecho nunca, el presbiterio de Nuestra Señora de París, y por el cálculo, la escuadra y el compás, vaciar los muros cada vez más, dominar mejor el material, vencer la pesadez. En el siglo XIII aparecen los primeros arquitectos,

⁴⁸⁰ DE BATH, Adelardo. *De eodem et diverso*. BGMP, IV, 1906, pp. 23 y ss. Citado por VON SIMSON, Otto. *La catedral gótica*. Madrid: Alianza Editorial, 2007, p.55n.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 55n. Nikolaus Pevsner, p. 558, cita a Hugo de San Víctor (PL, CLXXVI, 760) y a Otón de Freising (MGHSS, XX, 396 y ss.) como pruebas del hecho de que el S. XII excluía a los artesanos, e incluso al arquitecto, «*ab honestioribus et liberioribus studiis*» y consideraba que su profesión solamente era adecuada para los «*plebei et ignobilium filii*» (para plebeyos e hijos pobres). Von Simson se pregunta “¿Podemos dar a estas afirmaciones un valor sociológico general?” y cita una notable excepción “como la del noble Ailberto, que estudió las artes liberales en la escuela catedralicia de Tournai, llegando a ser incluso maestro en ella y después famoso arquitecto, autor en 1108 de la iglesia de Rolduc”, en *Ibid.*, p. 52n.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 55n. nos referimos a los anales de la construcción de la Catedral de Milán (25 de enero de 1400). Ver en CANTÚ, Césare. *De Annali della fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, vol. I, Milán: G. Brigola, (8 vol.) 1877-1885, p.209. Von Simson comenta certeramente: “...la arquitectura, para ser científica y correcta, ha de basarse indefectiblemente en la geometría, y si no obedece a las leyes de esta disciplina, el arquitecto fracasará con toda seguridad. Hasta los oponentes de Mignot consideran inatacable este razonamiento. [se refiere a Jean Mignot, el experto francés que discute con los arquitectos italianos en 1400 (N. del A.)] Se apresuran a afirmar que están totalmente de acuerdo en lo que se refiere a tal cuestión teórica y que no sienten sino desprecio por los arquitectos que se permiten ignorar los dictados de la geometría. Y por ambas partes se da por sentado que la estabilidad y la belleza de un edificio no son dos valores distintos, y que no obedecen a leyes diferentes, sino que, por el contrario, ambas se hallan comprendidas en la perfección de las formas geométricas. El documento de Milán responde así, a nuestra pregunta sobre la función de la geometría en la arquitectura gótica”. En *Op. Cit.* VON SIMSON, Otto, p. 41. Ver también PATTETA, Luciano. *Historia dela arquitectura. Antología crítica*. Madrid. Celeste ediciones, 1997, pp. 177-178.

orgullosos de sí, firmando la obra con su nombre, respetados; como los maestros de las escuelas, se dicen doctores, doctores en piedra. Se aprecia en el cuaderno de uno de ellos, Villard de Honnecourt, lo que su arte soberano debía a los ejercicios del «trivium» y del «quadrivium». La razón es la que concibe la catedral, la que se coordina en conjuntos de series de elementos discretos. Esta lógica se hace cada vez más rigurosa y el edificio cada vez más abstracto. Y puesto que el arquitecto es igualmente maestro de la obra decorativa, ya que establece el programa que ejecutan los tallistas de imágenes, trata de buen grado a la naturaleza, como quiso hacer Cézanne, por el cuadrado y el círculo, reduciéndola a formas razonables. ¿No estaba el propio diseño del Creador construido según la razón?»⁴⁸³

Como dice Duby, dado los estudios del arquitecto, era bien probable que, paulatinamente, él mismo oficiara como teólogo en la definición de los programas iconográficos y ocupara, cada vez más, un lugar de primerísima importancia en la resolución de cuestiones que no tenían que ver únicamente con la organización, proyectación y construcción de las catedrales, sino que tenían que ver con cuestiones semánticas, es decir, con el mensaje que la catedral debía transmitir.

No fueron, como los maestros anónimos de los siglos XI y XII, meros ejecutores de un atávico oficio de canteros; fueron profesionales de gran formación y alta consideración social, a los que se les exigía una vida ejemplar; como sentenciaba una formulario de la segunda mitad del siglo XII, no habrá jamás una construcción noble, si el arquitecto es innoble. En realidad los maestros mayores de las catedrales góticas fueron hombres extraordinarios, contratados por un obispo culto, viajero, y promotor entusiasta que les apoyó sin reservas⁴⁸⁴.

Pero había aún un tema más importante, Jesús mismo era un *tekton*, un maestro constructor y no un mero carpintero⁴⁸⁵. Sus ejemplos o parábolas no hablaban de la estructura de tal mesa o la pata de cual silla, sino que hablaban de «la piedra angular», de «la casa fundada sobre roca», o de «en ti, Pedro edificaré mi Iglesia»⁴⁸⁶, por lo cual el

⁴⁸³ DUBY, Georges. **Europa en la Edad Media**. Barcelona: Paidós Ibérica, 2007, pp. 94-95.

⁴⁸⁴ *Op. Cit.* VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, p. 213

⁴⁸⁵ Mt. 13,55 “¿No es éste el hijo del tekton? ¿No se llama su madre María, y sus hermanos, Jacobo, José, Simón y Judas?” o en Mc. 6,3 “¿No es éste el tekton, hijo de María, hermano de Santiago, Joset, Judas y Simón? ¿No están también aquí con nosotros sus hermanas? Y se escandalizaban de él”.

⁴⁸⁶ Mt. 16,18 “Tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia, y las puertas del infierno no prevalecerán contra ella”. Ef. 2:20 “edificados sobre el fundamento de los apóstoles y profetas, siendo Cristo Jesús mismo la piedra angular”. Mt. 7, 24-25 “Si uno escucha estas palabras mías y las pone en práctica, dirán de él: aquí tienen al hombre sabio y prudente, que edificó su casa sobre roca. Cayó la lluvia, se desbordaron los ríos, soplaron los vientos y se arrojaron contra aquella casa, pero la casa no se derrumbó, porque tenía los cimientos sobre roca”. Jesús era identificado dentro del núcleo familiar, y que a la edad de treinta años poseía como reconocido el oficio de tekton, constructor, el mismo oficio que su padre.

oficio del arquitecto y del constructor quedaba dignificado en alto grado y se revestía con un origen honroso, y eso era enseñado y transmitido celosamente en la *logia*.

Los intelectuales del siglo XIII no dudaron establecer una correspondencia simbólica entre el arquitecto y el Creador, tal como refleja la biblia moralizada, ilustrada en torno a 1200; teólogo e ilustrador representaron al Dios del Génesis en el momento de la creación, con los símbolos del arquitecto; sintetizaron la idea de Dios, con la del Creador y del arquitecto que con un compás traza el universo como una esfera. El «Deus artifex», una de las nociones centrales del pensamiento de Platón en Timeo, fue revisado por san Agustín a principios del siglo V y glosado por los místicos del siglo XIII en una reflexión sobre el espíritu creador del mundo⁴⁸⁷.

El pensamiento intelectual reforzaba esta imagen al caracterizar a Dios como el arquitecto refinado -*elegans architectus*- que hizo el universo como palacio, armonizando todas las criaturas por medio de proporciones musicales:

Fue, sin embargo, en la escuela de Chartres donde se dramatizó la imagen del arquitecto (un siglo antes de que pudiera haberlo hecho la Metafísica de Aristóteles) al pintar a Dios como maestro constructor, como theoreticus que crea sin trabajo o esfuerzo alguno, mediante una ciencia arquitectónica que es esencialmente matemática. Además los platónicos de Chartres definieron también las leyes según las cuales se había levantado el edificio cósmico. Hacia finales del siglo XII, Alano de Lille (Alanus ab Insulis) describió la creación del mundo. A Alano, doctor universalis, debe quizá el pensamiento de Chartres su influencia y difusión más amplias. Según él, Dios es el habilidoso arquitecto (elegans architectus) que se construye el cosmos como palacio real, componiendo y armonizando la variedad de las cosas creadas mediante las «sutiles cadenas» de la consonancia musical.⁴⁸⁸

Así vemos, que en el curso de unos cien años, de pasar a ser la arquitectura una ciencia teórica, dominio y privilegio de los clérigos, a ser paulatinamente un campo de dominio de ciertos avezados artesanos, conforme iban internalizando las enseñanzas del *Quadrivium*, teniendo un rol clave la difusión de las enseñanzas de éstas ciencias en la escuela catedralicia de Chartres. Había acontecido un cambio en los hábitos mentales de la época. Esto lo volveremos a revisar más adelante. Aun así, los saberes comprometidos en esta profesión debieron ser privilegio de un número limitado de mentes originales y bien dotadas –al menos en un comienzo-, tal como nos lo afirma Kostof:

⁴⁸⁷ *Op. Cit.* VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, pp. 213-214.

⁴⁸⁸ *Op. Cit.*, VON SIMSON, Otto. pp.52-53. Ver DE LILLE, Alanus. *De planctu naturae*. PL, CCX, 453. Las nociones matemáticas dominan por todas partes la cosmología y la estética de Alano.

Pero una erudición tan elevada puede haber quedado fuera del alcance de todos los arquitectos, aparte de los más excepcionales. No obstante, lo que el filósofo elaboraba intelectualmente tenía su propia y humilde base real en la gloria. De forma muy señalada, la creencia general era que la geometría era la base y técnica y estética del universo. Para la mente educada que dominaba el quadrivium, privilegio, normalmente, de los clérigos, la geometría era una ciencia teórica unida a las otras tres artes liberales, la astronomía, la música y la aritmética. La geometría aplicada del albañil corriente quedaba en un plano mucho más humilde, pero era, a pesar de ello, la versión del mismo idioma que usaban los intelectuales. Y, al final, lo que distinguía al arquitecto del maestro albañil sería exactamente este dominio de las implicaciones teóricas de la geometría, lo cual es la razón de que el arquitecto no pudiera encontrar un retrato más excelso para sí mismo que ser representado como geómetra, con el compás y la vara de medir en la mano⁴⁸⁹.

Así con el tiempo, el reconocimiento público por su duro trabajo y genial talento terminó por llegar al arquitecto de estas catedrales, suministrando un genuino orgullo a su profesión y su gremio. A menudo estos hombres provenían de los niveles más bajos de la sociedad medieval; pero al saberse poseedor de un saber exclusivo, que se transmitía con mucho celo, tuvo una relación directa con los patronos, que eran los mandantes para los cuales éste trabajaba, que bien podía ser un obispo, el deán del capítulo, el abad de un monasterio o incluso encumbrarse hasta el mismísimo poder regio. Este ascenso debió permitir que el arquitecto se rodeara de nobles y canónigos, monjes y cortesanos, lo que le permitió un cierto roce social que le facultó adquirir buenas maneras y cierto refinamiento, amén de recibir un salario adecuado.

La transformación del pensamiento provocó la transformación de la arquitectura, en la medida en que pudo ser operativa la afirmación de Ferrater Mora: ciertos estilos arquitectónicos pueden parangonarse con determinados sistemas filosóficos. El resultado, en línea con el pensamiento de Otto von Simson, fue que el nuevo arquitecto gótico protagonizó una de las más radicales rupturas de los sistemas constructivos. El opere francigeno, el sistema de dispersión de empujes que define la arquitectura gótica, fue creado por un maestro que paulatinamente se alejaba de la condición de artesano; su nuevo arte estaba basado en un ejercicio inteligente e ingenioso que le permitió proyectar y organizar la fábrica de un edificio. La sociedad había comenzado considerar que el arquitecto era un intelectual y un creador y ese cambio en la estimación social llevó a Nicolás de Briard, un dominico que vivió hacia la mitad del siglo XIII, a reflejar en su

⁴⁸⁹ Op. Cit. KOSTOF, Spiro, p. 83.

*Sermonario la irritación irreprimible que le producía el carácter intelectual y no manual del ejercicio de la arquitectura*⁴⁹⁰.

No obstante, el desdén de ciertos clérigos, nada impidió que estos *theoreticus* comenzasen a ser representados, primero en los epígrafes de dinteles y luego en imágenes en algunas de las catedrales, validando el esencial aporte de la persona que dirige y toma bajo su control y responsabilidad tamaña empresa. Quizás esta era el primer indicio de elevar un arte mecánica al sitio de honor que ganó con los años como *Ars Magna*, que sólo un Filippo Brunelleschi (1377-1476) habría de consolidar recién en los albores del primer Renacimiento⁴⁹¹.

*Los arquitectos que crearon el sistema constructivo gótico fueron representados en sus laudas sepulcrales y en ménsulas de las iglesias con los atributos de una profesión intelectual. Gorro doctoral, vestidos talares, compás tomado con las manos enguantadas, indicativo que no tocaban los materiales constructivos, y la regla de varios ángulos; en resumen, como escribió santo Tomás, el maestro fue representado como la persona que concebía la forma del edificio sin manipular la materia él mismo, con sus propias manos. Fueron enterrados con la pompa del intelectual, y elegidos o designados por su «sagacidad e ingenio»; algunos fueron considerados como académicos, «doctor lathomorum», y sus nombres figuraron en los sillares centrales de los laberintos al lado de los del rey y del obispo*⁴⁹². [FIGs. 296, 297 y 299].

Resulta interesante observar también, el cambio que opera con respecto a la figura del arquitecto en los inicios del gótico en los escritos del abad Suger de Saint-Denis (1081-1151) en sus escritos sobre la nueva construcción de la iglesia abacial de Saint-

⁴⁹⁰ Op. Cit. VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, pp. 212-213. Según las famosas palabras de Nicolás de Briard, predicador dominico y escritor en París (s. XIII), acerca de las nuevas jerarquías en las maestranzas góticas comenta: «En los grandes edificios suele haber un maestro principal que manda en la obra solamente con las palabras, pero que a veces, o simplemente nunca, se ensucia las manos, y sin embargo recibe salarios más altos que los demás [...] Los maestros que llevan en las manos el bastón de mando y los guantes dicen a los demás. tienes que tallar aquí y aquí no trabajas nada en absoluto, pero reciben mayor compensación, al igual que los prelados de hoy en día». Briard los compara con los clérigos que son largos en las palabras pero cortos en las obras. Ver en GIMPEL, Jean. *I Costruttori di Cattedrali*. Milán: Mondadori, 1961, p. 134, en op. Cit., PATETTA, Luciano, p. 176.

⁴⁹¹ La construcción del duomo de Santa María del Fiore tiene serias implicancias como que esta cúpula no era ya la expresión colectiva del sentimiento religioso de la comunidad, sino la expresión individual de un artista que interpreta el sentimiento colectivo. Con ello, surge la figura del genio y/o el artista con una posición relevante en la sociedad de la época, pero que también será el responsable de la desarticulación de los gremios medievales al contratar individualmente a los artesanos. Si bien L. Benévolo afirma que Brunelleschi conoce la tradición que guardaban los arquitectos medievales, pero rompe con ella buscando relaciones directas con los modelos clásicos y empleándolos con nuevo criterio de selección, exactitud y normalización. Cfr. BENÉVOLO, Leonardo. *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*. Barcelona. Gustavo Gili, 1981, pp. 65, 70-71. Cfr., también Op. Cit., PATETTA, Luciano. p. 200.

⁴⁹² Op. Cit. VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, p. 213

Denis (1140-1144)⁴⁹³, pues no se abordan problemas formales de planificación, y donde no figura siquiera el nombre de algún maestro, pasando por el tratado⁴⁹⁴ del monje Gervasio de Canterbury (aprox. 1141-1210) de la reconstrucción de la abadía de Canterbury después del incendio (1174), donde “ *fueron consultados arquitectos franceses e ingleses (artífices Franci et Angli) en relación con qué era mejor: si la reconstrucción o una nueva edificación; finalmente se encargó la dirección de las obras al artifex subtilissimus, Guillermo de Sens*”⁴⁹⁵; donde ya se establece una competencia entre posibles candidatos y donde Guillermo de Sens fue quien más impresionó al capítulo, logrando su contratación. Con ello apreciamos como, tan sólo un poco después, surge y es reconocido el valor de la figura del arquitecto, tal como observa Walter-Kruft:

*En tanto que en los escritos de Suger no existe una división clara entre comitente y proyectista, sólo algunas décadas más tarde aparecen Gervasio una conciencia clara de la cualificación profesional y estética del artifex, por cuyo destino el autor se interesa personalmente. Probablemente, la comparación de ambas construcciones refleje las conversaciones que sostuvo Gervasio con Guillermo de Sens y, con su sucesor, el inglés William. El texto de Gervasio es el comentario más destacado que se conserva en forma de documento escrito acerca del pensamiento temprano-gótico sobre arquitectura*⁴⁹⁶.

Del creciente estatus de los maestros responsables de la erección de estas grandes catedrales, es que podamos observar estatuas y esculturas de los arquitectos en las naves –como en las catedrales de Rouen, Canterbury, Praga, Viena y Ulm [FIGs. 296, 297 y 300] -; en las losas fúnebres en las criptas o naves laterales – como el caso del arquitecto de St. Denis y de partes de Notre Dame de París, Pierre de Montreuil en St. Germain-des-Près y del arquitecto Hugh Libergier en la catedral de Reims [FIG. 299] - o al menos inscripciones con sus nombres en los pórticos- como vimos el caos del maestro Gislebertus en Autun⁴⁹⁷. Pero todo este estatus alcanzado por el arquitecto, por proyectar

⁴⁹³ Ver ABAD SUGER. *Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*. Editado y trad. al inglés por Erwin Panofsky, Princeton, 1946. Trad. del texto latino: Rosario López Gregoris, trad. del inglés: María Condor. Madrid: Cátedra, 2004.

⁴⁹⁴ GERVASII CANTUARINENSIS. *Tractatus de combustione et reparatione Cantuariensis ecclesiae*. Cfr. STUBBS, William. *The Historical Works of Gervase of Canterbury*, 2 vols. Londres: 1879-80 (edición del texto en vol. II), pp. 325-414. VON SCHLOSSER, Julius. *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*. Wien: C. Graeser. 1896, pp. 252-265. FRANKL, Paul. *The Gothic*. Princeton: Princeton University Press, 1960, pp. 24-35. Ver también *Op. Cit.* AA. VV. *Arte Medieval II: Románico y Gótico*, pp. 157-164.

⁴⁹⁵ KRUFT, Hanno-Walter. *Historia de la teoría de la arquitectura*. (2 vols.). Madrid: Alianza, 1990, p. 41.

⁴⁹⁶ *Ibíd.*, pp. 41-42.

⁴⁹⁷ “*Gislebertus me hizo*”, epígrafe del tímpano de la catedral de Autun. También tenemos el caso de Lanfranco, arquitecto de la catedral de Módena, “*Lanfranco, claro, docto y apto de talento, es el creador y maestro rector de esta*

tan formidables espacios –y que tal vez las tengamos como las mejores creaciones que ha dado el género humano– no eran expresiones personales o meras formas supeditadas a los caprichos de estos arquitectos, sino que estaban al servicio de una liturgia vigorosa, desbordante en símbolos, como testimonio inequívoco del respeto y veneración del sacramento –centro y corazón de toda la vida de la iglesia–, como una obra maestra de belleza desplegada a través del atributo de la magnificencia; fomentando así una atmósfera que permitía la manifestación irrefutable de lo sagrado.

Así, podemos concluir parcialmente que lo relevante, es que en cierto momento el artesano y el constructor comenzaron a comprender la importancia de su trabajo, y que, esa obra que emergía de su pensamiento y de sus manos, lo convertían en un ser especial, y si el anonimato era una de las reglas de las hermandades y cofradías a las que pertenecían, de pronto algunos rompieron con la tradición y buscaron atestiguar su trabajo personal en la obra. A estas actitudes se fueron sumando otras nuevas como el hecho de que algunos arquitectos se dieron cuenta de la importancia social de su persona e impusieron su independencia y capacidades, vistiéndose con ropas llamativas y vistosas, expresando la dignidad de una profesión respetada. Pero tampoco debemos olvidar –y ese es el tema del próximo epígrafe– que el arquitecto no estaba solo.

El arquitecto gótico tenía muchos socios y colaboradores. Parte de su responsabilidad era relegada a, o a veces apropiada por, encargos cuya contribución se ha valorado de diversos modos. Esta contribución, o no ha sido reflejada por la dificultad de hacerlo con minuciosidad, o ha sido exagerada para apoyar las hipótesis favoritas sobre la construcción gótica. Entre estas se encuentran determinados intentos de leer las catedrales góticas como resultado de una comunidad inspirada, el milagro intelectual del simbolismo y la numerología, o el producto inevitable del espíritu de los tiempos. Todos estos alegatos especiales están teñidos de impulso romántico. Pero el romanticismo arrastra al otro extremo, también, al instar la declaración de supremacía del arquitecto gótico, su canonización; el atractivo del arquitecto como héroe es un fuerte sentimiento para los legos y de evidente utilidad para el profesional. Es fundamental ser desapasionado, evitar tanto la mezquindad como la pompa. Todavía hay muchas cosas que no sabemos acerca del arquitecto gótico. Pero lo que sabemos basta para probar que la arquitectura, en la baja Edad Media, era una profesión digna de

obra”, que es llamado *architector* y *mirificus aedificator*, y se le muestra, en una escena del traslado del cuerpo de San Gimignano, sosteniendo la tapa del ataúd, junto con el obispo de Reggio. Todo esto no es nada ambiguo en opinión de Spiro Kostof. Cfr. *Op Cit.*, pp. 81-82

*atención y respetada, y que su práctica estaba, en su mayor parte, en manos capaces*⁴⁹⁸.

Cualquiera sea el caso, era claro una cosa: las condiciones y la posición social del arquitecto estaban cambiando. La idea del arte y la arquitectura como una forma supeditada al trabajo manual se estaba acabando y se les comenzó a incluir entre los versados hombres que estudiaban y dominaban las «artes liberales».

Finalmente indicar que el ascenso del arquitecto coincide con la creciente atracción por el naturalismo propio del gótico, y que planteaba un equilibrio absolutamente inestable entre la afirmación y la negación de las tendencias mundanas, junto con mantener las realidades trascendentes, *“de igual manera que toda la caballería es en sí una contradicción, y que toda la vida religiosa oscila entre el dogma y la interioridad, fe clerical y piedad laica, ortodoxia y subjetivismo. Es siempre la misma íntima contradicción, la misma polaridad espiritual que se manifiesta en los antagonismos sociales, religiosos y artísticos”*⁴⁹⁹. Esto resultaba de que el hombre medieval se daba perfectamente cuenta de que Cristo, se presentaba a Si mismo como plenamente Hombre y plenamente Dios, en su doble naturaleza. Conciliar ambas dimensiones necesariamente generaba una cierta tensión interna en el modelado de la forma artística. Incluso el pórtico occidental de Chartres permite inferir que con mucha seguridad sus personajes del antiguo testamento fueron modelados en base a modelos vivientes. La tensión creadora entre inmanencia y trascendencia será un tópico en la representación de la estatuaria gótica, que dada su naturaleza tridimensional, tuvo ya fuertes inclinaciones a la tentación naturalista, y por tanto, fue la primera de las artes en ceder a las nuevas tendencias. Este dualismo del gótico se expresa *“del modo más sorprendente en el peculiar sentimiento que de la naturaleza tienen el arte y el artista de ese período”*⁵⁰⁰. Establecer las relaciones causales en estas nuevas actitudes de tendencias liberales y reflejos de los propios sentimientos subjetivismos. *“El ojo ha de abrirse primeramente a la naturaleza antes de que pueda descubrir en ella rasgos individuales”*⁵⁰¹. Lo nuevo es precisamente la sensibilidad para lo individual. Esto lo corroboraremos en los dos siguientes epígrafes de este mismo capítulo.

⁴⁹⁸ *Op. Cit.* KOSTOF, Spiro, p. 95

⁴⁹⁹ HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo 1. Madrid: Debate, 1997, p. 278.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 278.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 279.

III. 2.2 EL PASO DE LA LOGIA AL GREMIO

El artesano medieval entendía que el trabajo era el gran liberador del hombre.

Comprendía que el trabajo era el gran elemento que le permitía modificar la naturaleza, el orden de lo dado para, para armonizarlo con el orden de lo creado, lo creado con su ingenio y talento, y así sentirse –a imagen de Dios-, como co-creador de su mundo. En ese modificar la naturaleza, también se modificaba a sí mismo, desarrollando sus facultades artísticas e intelectuales. Desarrollaba su capacidad de emplear sus energías en relación con la naturaleza y al servicio de Dios, y así evolucionaba como individuo, logrando el ascenso moral y espiritual. Por tanto el trabajo le permitía desarrollar sus facultades humanas en plenitud. Era en este sentido que su trabajo lo liberaba. Y ese factor, es sin duda, el factor más relevante en desarrollo del hombre.

En la sociedad medieval, como de modo semejante en otros muchos períodos de la historia humana, esta función del trabajo como fuerza liberadora, emancipadora y de desarrollo tuvo uno de sus mayores auges. El artesano era un individuo original, creativo, que gozaba del trabajo, gozaba haciendo cosas bellas. En el día de hoy, es muy difícil que se repita esto, que no sólo ocurría en la Edad Media, sino ahora también en muchas culturas del mundo, incluso en algunas de las que llamamos primitivas⁵⁰².

Y si bien estas logias de constructores ya existían en el Egipto de los faraones, en la Grecia de Pitágoras o en la Roma de Vitrubio; el orden social quedó perturbado en el Occidente cristiano con las hordas bárbaras que asolaron Europa durante la Alta Edad Media, donde las grandes construcciones de esta época fueron muy escasas. Pero el s. XII será testigo de un renacimiento inaudito y en Europa comienza a cubrirse paulatinamente de un gran «manto blanco» de catedrales, iglesias y monasterios. Esto fue sólo posible porque el poder eclesiástico, la autoridad regia y los gremios de

⁵⁰² FROMM, Erich. **La patología de la normalidad**. Madrid: Paidós, 1994, p. 43. Este mismo autor argumenta que en la Edad Moderna se produjo una evolución muy curiosa en los países de raigambre protestante en el norte de Europa: el placer del trabajo se convirtió en una obligación. Trabajar se convirtió en algo abstracto, en un deber, en un medio para un fin y, al principio, en el pensamiento protestante y calvinista, llegó a ser un medio de salvación. Se convirtió en un acto religioso, pero se hizo abstracto. Ver también WEBER, Max. **La ética protestante y el espíritu del capitalismo**. Barcelona: Península, 1998. Curiosamente hoy, en nuestra sociedad contemporánea, vemos el extraño fenómeno de que uno de los hábitos mentales más arraigados y de los mayores anhelos de las personas es un ideal de pereza total.

constructores pudieron actuar de manera conjunta para llevar a cabo uno de los programas arquitectónicos más amplios y ambiciosos que la Humanidad jamás concibiera en cualquier otra época histórica. *“Luego por causa de unos monarcas autoritarios y materialistas, de unos prelados que desdeñaban sumisión y su deber, el gran hálito del arte medieval queda reprimido, ahogado. Se producen choques entre los constructores y las autoridades, conscientes de esta degradación, los maestros de obra se aproximan más a organizaciones caballerescas, las iniciaciones se aúnan y se completan y en ambas comunidades reina el mismo estado de ánimo”*⁵⁰³.

La efervescencia del paso del s. XIII al XIV, llena de pugnas y controversias entre el poder espiritual y el poder temporal, surgimiento de sectas heréticas, apogeo de la caballería, auge de los gremios y asociaciones, florecimiento de la próspera burguesía comerciante, impresionante desarrollo y expansión de las universidades, procedimientos simbólicos lentamente reemplazados por procedimientos dialécticos, fracaso e insistencia de las cruzadas; en fin, un variopinto escenario de grupos sociales que defienden ideas divergentes e incluso abiertamente opuestas. No obstante, a pesar de sus contrariedades y estigmas, una poderosa corriente espiritual que soplabla desde Lo Alto, impregnaba los más altos actos humanos y levantaba los más extraordinarios edificios sagrados de toda la historia. A todo este despliegue de energía de fuerzas vivas, vendrán fuerzas opuestas que sofocarán estas manifestaciones.

Es interesante observar la coincidencia del reinado de Felipe IV el Hermoso de Francia (1285-1314) –el llamado primer monarca moderno de Occidente–, bajo el influjo de una codicia desmedida y una locura devastadora, aniquiló la orden del Temple, dispersó a los gremios de constructores, sospechosos de herejías que terminaron poniendo fin al arte sagrado. Progresivamente se fueron cerrando las canteras en el suelo de Francia y la estatuaria gótica se hizo menos simbólica, pero más realista y patética. *“Algunos sabios canónigos, protegidos por el recogimiento de las abadías, prosiguen la obra iniciada por los imagineros que en número reducido aún siguen ejerciendo el oficio ancestral. Unidos por última vez, crearon las admirables sillas de coro simbólicas de los siglos XV y XVI”*⁵⁰⁴. No obstante este final llegaría de un modo sostenido pero implacable. El nuevo espíritu moderno se hacía sentir en todos lados. Primero fueron el humanismo y

⁵⁰³ Op. Cit. JACQ, Christian y BRUNIER, Francois, pp. 76-77.

⁵⁰⁴ Ibid., p. 79.

el Renacimiento que situaron al hombre en medio de la reflexión, con el paulatino abandono del fundamento en la fe en Dios como elemento central en el ordenamiento del mundo. Luego vinieron las guerras religiosas del s. XVI con la división de la cristiandad - que antes era una sola-, y con el consiguiente proceso de separación de la razón y la fe, donde estas dos alas del espíritu con que Dios había donado al hombre para encontrar la verdad, ya no se nutrían recíprocamente, sino que se auto condenaban al exilio mutuo. A todo este cuadro desolador se sumaría el Concilio de Trento, auténtico certificado de defunción del arte medieval que venía a consumir las fuerzas psíquicas desencadenadas por estos grandes seísmos de la Historia.

El Concilio de Trento concluye el acta de fallecimiento del arte medieval. Establece que, en lo sucesivo, únicamente se reproducirán en piedra y en madera escenas absolutamente «religiosas» relativas a Jesucristo, a la Virgen y a los santos. Como la formación simbólica de esculturas no quedaba garantizada a escala nacional, los artistas del renacimiento dieron libre curso a sus instintos. La descomposición prosiguió con el barroco, decoración a menudo demasiado pomposa y carente de alma para recalar en el lamentable estilo sansulpiciano cuyas discutibles producciones desfiguran hoy el marco románico o gótico de las catedrales. Se había introducido en las costumbres la hostilidad entre el espíritu y la mano⁵⁰⁵.

El lenguaje propio del arte barroco que se identificaba plenamente con la dimensión expresiva del mundo psíquico, con todo ese espejismo de los sentimientos y de la imaginación desbordada le impedía captar el contenido de un estado espiritual, pues prefería la descripción naturalista de estados afectivos extremos y las más de las veces insólitos y extravagantes; y eso era absolutamente distinto a los estados contemplativos, ya que más lo acercaban al estado del ensueño y la alucinación. Todos síntomas de que la caída ya se había suscitado vertiginosamente en un camino sin retorno.

El Barroco reacciona contra el racionalismo del Renacimiento, la fijación de las fórmulas grecorromanas y su disociación consecutiva; pero en lugar de vencer esta disociación mediante un regreso a las fuentes superracionales de la tradición, el Barroco trata de fundir las formas petrificadas del clasicismo renacentista en el dinamismo de una imaginación sin límites. (...) El Barroco está animado por una inquietud psíquica que la antigüedad no conocía.

⁵⁰⁵ Ibid., pp. 78-79

*Tanto si es mundano como si es místico, el arte barroco nunca irá más allá del ámbito del sueño; tanto sus orgías sensuales como sus memento mori macabros no son más que fantasmagorías*⁵⁰⁶.

Pero esto son las consecuencias de la fase final del proceso de descomposición que sufrieron los gremios de artesanos en su tránsito hacia la época moderna, recordándonos que toda acción, consciente o inconsciente, trae consecuencias difíciles de calcular de modo previo. Esta sucesión de la concepción del hombre hecho a imagen de Dios durante el Medioevo, le sucedió la concepción del hombre autónomo durante el Renacimiento, de un nuevo tipo de hombre que se glorificaba a sí mismo. Esta ilusoria autonomía del hombre moderno le llevaría a extraviar su centro ontológico, aquel lugar donde el corazón del hombre reposaba en Dios. Y al perder ese centro, se volvía excéntrico y se desataban las fuerzas centrífugas que terminarían por negar al propio hombre y conducirlo hacia su desintegración sistemática en el mundo contemporáneo.

Por tanto retrocedamos en el tiempo y veamos ese hombre artesano –artista y sano- que surgía en el paso del s. XII al XIII. Dijimos que el trabajo era la fuerza liberadora del hombre medieval, y el taller era el hogar del artesano, *“expresión que debe entenderse históricamente en su sentido literal. En la Edad Media, los artesanos dormían, comían y criaban a sus hijos en los lugares en los que trabajaban. El taller, como tal y como hogar de las familias, era de escala reducida, pues cada uno albergaba, como máximo unas pocas decenas de personas; el taller medieval no se asemejaba para nada a la fábrica moderna, con espacio para centenares o millones de personas”*⁵⁰⁷. Pero no debemos pensar en una idílica imagen de una micro-sociedad regida por el amor, sino que el taller se organizaba en un sistema de gremios que obtenía su gratificación en lograr un trabajo bien hecho, lo que les daría reconocimiento y prestigio dentro de la sociedad a la cual pertenecían. Lo central era que realizaban un trabajo, pero que era dirigido por un maestro que transmitía su experiencia y habilidad y que velaba por el correcto desarrollo de la obra que le había sido encomendada. Por tanto en el taller eran claves los conceptos de autoridad y de relaciones personales. El maestro del taller conducía la vida de sus aprendices y oficiales para extraer de ellos lo mejor, en eso

⁵⁰⁶ Op. Cit. BURCKHARDT, Titus. *Principios y Métodos del Arte Sagrado*, p. 176.

⁵⁰⁷ SENNETT, Richard. *El artesano*. Barcelona: Anagrama, 2009, p.72. Prosigue el autor: *“Es fácil comprender el atractivo romántico que el taller-hogar ejercía sobre los socialistas que afrontaban por primera vez el paisaje industrial del siglo XIX. Karla Marx, Charles Fourier y Claude Saint-Simon veían en el taller un espacio de trabajo humano, donde también parecían encontrar un buen hogar, un lugar en el cual el trabajo y la vida se entremezclaban”*

radicaba su concepto de autoridad, es decir, autor de vida, que transmitía la virtud del trabajo hecho con *tekné*, esto es, un saber hacer con amor. La autoridad se legitimaba por una conducción sabia y fecunda en obras, no en la declaración de deberes y derechos establecidos en un reglamento escrito o con fuerza de ley. *“La historia social de los talleres pone de relieve la manera en que las instituciones se organizaron para encarnar la autoridad. Un momento significativo de la historia de los talleres tuvo lugar a finales de la era medieval, período particularmente esclarecedor para los problemas de autoridad de nuestros días (...) La autoridad del artesano medieval se basaba en su condición de cristiano”*⁵⁰⁸. Que Cristo fuera *tektón* revestía una importancia extraordinaria para el hombre medieval en general pero aún lo era más para el artesano en particular, como afirmábamos en el epígrafe anterior. Esto quedaba meridianamente claro en el parteluz de la portada sur de la catedral de Chartres al representar a Jesús, ya no como un sacerdote sino como Divino Maestro [FIGs. 301 y 302].

*Este tipo nuevo en el arte debió originarse en Chartres y se copió más tarde en Amiens, Reims y Bourges. En Bizancio, Jesús está frecuentemente representado como Pantocrátor o gobernador del Universo; tiene en la mano el volumen abierto con el texto dogmático: «Yo soy la luz del mundo». El Dios-Maestro de Chartres es un doctor que antes de enseñar bendice, para preparar la atención de los discípulos; el Libro todavía cerrado estará enriquecido con los comentarios de las escuelas*⁵⁰⁹.

Así, a imagen de Cristo como Maestro Divino, como *artifex*, artista y artesano se fundían en una misma persona, donde los placeres estéticos, la transmisión de una idea superior y el sentido de lo útil estaban unidos bajo un mismo sentimiento de amor por lo que se hacía, de acuerdo a una *tekné/ars*. La antítesis de lo que ocurriría a finales del s. XVIII, donde «artista» y «artesano» se convirtieron en términos opuestos. «Artista» comenzó a significar el hombre que creaba obras de arte mientras que «artesano» se convirtió en una acepción que designaba al mero hacedor de algo útil (*ornamentika*) o entretenido (*ludus*). Desde entonces el arte se convirtió en un placer especial, refinado, que hoy denominamos estético, para diferenciarlo de los placeres ordinarios que suscitan en nosotros lo útil o lo entretenido. De este modo, por ejemplo *“la mayor parte de la música servía para acompañar la liturgia religiosa, las ceremonias políticas o las fiestas sociales y no para ser interpretada en salas de concierto. La mayoría de los*

⁵⁰⁸ Ibid., p. 74

⁵⁰⁹ Op. Cit. PIJOAN, José. *Origen y Evolución del arte gótico en Francia*, p. 56.

*artesanos/artistas trabajaba por encargo de patrones cuyos contratos a menudo especificaban contenido, forma y materiales y preveían un lugar específico y un propósito para la pieza acabada*⁵¹⁰. De hecho, en la época medieval, el término «artista» estaba reservado a quienes estudiaban las artes liberales, mientras que aquellos que se dedicaban a la ejecución de alguna de las muchas artes mecánicas se les denominaban con frecuencia *artifex*.

*La mayoría de los artífices medievales, picapedreros, ceramistas o pintores, trabajaban para patrones que solían especificar el contenido, el diseño general y los materiales de los encargos. Más aún, por lo general, el artífice medieval asumía los encargos no como individuo sino como miembro de un taller donde se resolvían los distintos aspectos del trabajo. Los artífices a menudo se situaban en una condición baja en tanto que trabajadores manuales, pero la mayoría de las artes mecánicas requerían planificación inteligente, concepción imaginativa y criterio, así como destreza manual. Pero el artífice, tal como afirma Buenaventura, era un hacedor, no un creador. Dios crea la naturaleza de la nada, la naturaleza a su vez actualiza la potencia; el artífice se limita a modificar lo que la naturaleza ha actualizado. Ésta fue la comprensión normativa durante el período medieval pese a que ocasionalmente se dieran algunos atisbos de modernidad*⁵¹¹.

Otro elemento sugerente es que como así no existían divisiones radicales entre el artista y el artesano, tampoco existían divisiones categóricas en términos de género, dado que pocos oficios eran practicados de modo exclusivo por hombres o por mujeres. Se argumenta que una de las razones era que gran parte de la producción quedaba a cargo de las órdenes religiosas y estos procedían tanto de conventos femeninos como de monasterios masculinos.

Por lo que toca a la producción secular, las mujeres pintaban, tejían, tallaban la madera y cosían igual que los hombres en los talleres familiares. Por supuesto, esto no significaba que hubiese una idílica igualdad entre los géneros, puesto que las mujeres eran, entonces tanto como más tarde, objeto de discriminación en cuanto a su condición legal, social y económica. Pero todavía no se había dado la separación estricta entre lo público y lo privado que en siglos posteriores contribuiría a la domesticación de las mujeres. Las mujeres medievales no sólo eran maestros zapateros, panaderos, herreros, orfebres, pintores y bordadores, sino que a menudo pertenecían a cofradías y gremios. Por lo general llegaban a desempeñar estos oficios a través de sus esposos, aunque en ocasiones lo hacían

⁵¹⁰ SHINER, Larry. *La invención del arte: Una historia cultural*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004, p. 25

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 61. En este sentido san Buenaventura y la escuela franciscana, agitan ideas que llevarán a una problemática de la inspiración y de la idea artística. Ver ECO, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen 1999, pp. 120 y ss.

*por si mismas (femme soles). Las artesanas viudas gozaban del derecho a continuar con el taller familiar y la formación de aprendices. En algunos lugares las mujeres llegaron a dominar algunos oficios (como por ejemplo en la manufactura de la seda en París) y unas pocas se convirtieron en empresarias de éxito y llegaron a dirigir el trabajo de otros*⁵¹².

Y aunque la mayoría de los maestros de obras fueron hombres, las mujeres tampoco tenían prohibido el acceso al oficio de la construcción de catedrales, tal como ocurrió con Sabine de Pierrefonds, hija del *magister operaris* que dirigió las obras de Estrasburgo, y que llegó a ser maestra de taller y que regentó talleres en las obras de Amiens y París, llegando a formar el suyo con aprendices y oficiales bajo su dirección⁵¹³.

En el caso de los canteros, estos se organizaron durante el esplendor del románico durante el s. XII y crearon cofradías y gremios con el fin de transmitir los conocimientos de la profesión desde los maestros hasta los oficiales y aprendices, defender sus derechos además de transformarse en una verdadera escuela de sabiduría tradicional. De este modo se transfirió el exclusivo conocimiento en una cadena de enseñanza viva e ininterrumpida que llegó a convertirse en el sustantivo aporte de la arquitectura de aquella época. Estos talleres se organizaron formidablemente, logrando intercambiar técnicas y conocimientos que posibilitaron el avance y desarrollo del arte de construir en piedra, además de experimentar audazmente con las posibilidades tectónicas de la piedra. Cada descubrimiento, cada avance era traspasado a los operarios más jóvenes y así se aseguraba la cadena de transmisión.

⁵¹² *Op. Cit.* SHINER, Larry, p. 62.

⁵¹³ La tradición popular considera que **Sabine de Steinbach** (en francés; Pierrefonds), fue hija de Hervé de Pierrefonds, más conocido por su nombre germánico de Erwin de Steinbach, constructor principal de la Catedral de Estrasburgo. Sabine esculpió algunas de las notables estatuas de Notre Dame de París, y a su vez en tanto que Maestra de Obras, formó aprendices en su oficio. En efecto, Erwin de Steinbach (Steinbach, 1244-Estrasburgo, 1318) fue uno de los arquitectos de la catedral de Estrasburgo. Dos de sus hijos, Erwin y Johannes, su nieto Gerlach así como otros descendientes, como Kuntze, fueron también maestros de obras. Johann Wolfgang Goethe dedicaría su obra "De la arquitectura alemana" (1773) a Erwin von Steinbach. José Luis Corral, en su obra el Número de Dios reivindica que "un tercio de los trabajadores de la catedral de León fueron mujeres". Incluso antes de ella figura en el año de 1256 una referencia a "Gunnilda la masona" de Norwich ("*Gunnilda the Mason*") en los registros públicos de ese año (*Close Rolls Calendar*). En 1389, algunas cláusulas en el certificado de la guilda de masones de Lincoln usan repetidamente el vocablo "hermanas" junto a "hermanos". En 1390, el manuscrito *Regius* o *Halliwell* instruye a los masones para que se traten unos a otros como "hermano y hermana". El libro de los oficios del preboste de París del siglo XIII, detalla los usos de las corporaciones, como la cofradía de las Hilanderas, exclusivamente femenina y da una idea del accionar de las mujeres autónomas, con casas y talleres a su cargo. Esto sería muy relevante pues existen evidencias históricas suficientes para sospechar que la exclusión total de la mujer de la masonería ocurrió cuando se llevó a cabo el proceso de transición de la masonería operativa a la masonería especulativa, a inicios del siglo XVIII, en las constituciones redactadas por el reverendo James Anderson (1723) y no en su origen. Curiosamente los registros de mujeres en la masonería operativa se acaban al inicio del siglo XVIII.

Para el s. XII el gran arte románico ya había llegado a la cumbre, alcanzando su máxima expresión dentro de los límites que el material y sus métodos de construcción podían ofrecer. Pero los caudales abiertos por los nuevos descubrimientos fragmentarios que se hacían en los diversos talleres, junto a la recuperación de las tesis platónicas que se ponían en boga por las nuevas corrientes filosóficas que se imponían en las escuelas episcopales y en las nacientes universidades terminaron por confluir en la abadía de Saint Denis gracias al impulso de su abad Suger, al establecer una estética que se basaba en la luz para identificar a la Divinidad mediante un proceso anagógico. Nació así -antes de finalizar la cuarta década del s. XII -, el estilo gótico. Es aquí donde el taller de obras a cuya cabeza estaba un *magister operaris* alcanzaría su máximo apogeo.

Con el auge de la ciudad, la diversificación de los oficios y la especialización de la mano de obra, los maestros constructores fueron investidos de una nueva categoría social. Desde finales del siglo XII, el trabajo se revaloriza y se promueve, y cada individuo reivindica su estatuto de trabajador, desbordando así ese ideal de la humildad y el anonimato tan presente en el espíritu ascético de la Alta Edad Media. A lo largo del siglo XIII, y a partir de ahí en las centurias siguientes, los arquitectos góticos alcanzaron un enorme prestigio y una altísima consideración social⁵¹⁴.

No debemos olvidar que con el paso del tiempo el oficio de cantero va a alcanzar gran prestigio social y va a comenzar a diferenciarse progresivamente de los otros constructores de edificios de madera o de los vulgares albañiles que construían edificaciones de adobe. Las nuevas iglesias, catedrales, monasterios, castillos y palacios serían levantados por ellos. Por lo mismo, sus clientes naturales pertenecían a los estamentos superiores –nobleza y clero- por lo que era del todo esperable que aumentara su prestigio social y con ello elevaran su nivel de vida. “*Así, los maestros canteros trataban directamente con obispos, abades o nobles la forma de pago y sus condiciones laborales, cosa impensable en otros edificios, férreamente controlados por los señores o por los gremios. Sus ricos clientes facilitaron su trabajo, pues de estos operarios dependía la construcción de los templos sagrados, la seguridad de los reinos –a través de las fortalezas- y la residencia de los señores, incluido el propio rey*”⁵¹⁵.

Por otro lado, las particulares condiciones de su trabajo, les permitieron el libre desplazamiento por los distintos reinos y señoríos, a través de un salvoconducto, para

⁵¹⁴ CORRAL, José Luis. *El enigma de las catedrales*. Barcelona: planeta, 2014, p. 131.

⁵¹⁵ MARTÍNEZ PRADES, José Antonio. *Los canteros medievales*. Madrid: Akal, 1994, pp. 10-11.

poder trabajar en los distintos lugares donde eran requeridos. Por esta razón el papa Bonifacio IV, tempranamente en el año 614, les otorgó a los canteros ciertos privilegios que *“les liberaba de todos los estatutos locales, edictos reales o cualquier otra obligación impuesta a los habitantes de los países donde fueran a vivir”*⁵¹⁶. Esta libertad de movimiento era una franquicia muy especial pues la pertenencia y sujeción a la tierra de origen era una obligación para cualquier miembro que perteneciera al tercer estado. Probablemente esta itinerancia fue lo que permitió la unidad de estilo durante el gótico, pues podía darse que un maestro o cuadrillas de canteros trabajaran en distintos lugares.

En lo que respecta a la formación y carrera profesional que seguía un aprendiz con cierto talento deberemos indicar que esto fue posible a la organización de los canteros en logias derivadas de las confraternidades medievales de albañiles -que a su vez se remontaban a las asociaciones de trabajo de la época romana, denominadas *collegia*-, donde, según sus normas escritas, esto es, estatutos y reglamentos, se establecía una división especializada del trabajo capaz de realizarse en cada etapa de formación y el juramento solemne de ser custodios de la tradición y de las técnicas de construcción. Las categorías laborales que se organizaron dentro de las logias fueron principalmente tres grados jerárquicos: aprendiz, compañero y maestro. Los aprendices eran los que querían aprender el oficio de constructor y para ello debía cubrir un período de formación. Pero para que un aprendiz llegara a ser un compañero, debía ser propuesto por un maestro u oficial, que se veía en el deber de dar testimonio de la vida y costumbres del aspirante. Es decir, la profesión involucraba también el llevar un modo de vida ejemplar. La dignidad del aspirante debía estar en concordancia con el prestigio profesional del gremio. El proceso formativo seguía más o menos del siguiente modo:

La carrera profesional de un constructor de catedrales comenzaba de adolescente, a la edad de trece o catorce años, en la categoría de aprendiz, e incluso algunos años antes si el aprendiz era hijo de un maestro, pues por su propia mecánica interna se trataba de una relación en la cual los lazos familiares constituían un vínculo primordial. Muchos de ellos, sobre todo los hijos de los maestros, ya sabían leer y escribir a esa edad, y conocían algo de latín, imprescindible para poder leer los libros de las bibliotecas. (...)

Tras una media de cinco años como aprendices, y siempre que demostraran buenas maneras en su oficio, pasaban a convertirse en oficiales, título y condición que les otorgaba el propio maestro. En ese momento, alrededor de los diecinueve

⁵¹⁶ CARMONA, José Ignacio. *La España Mágica*, Madrid: Nowtilus, 2012, p. 165.

o los veinte años, ya podían realizar trabajos especializados, bien como canteros o bien como escultores, si tenían la habilidad requerida para esculpir figuras y tallar esculturas.

Quienes deseaban alcanzar la categoría de maestro tenían que seguir estudiando y conocer disciplinas como matemáticas, geometría y álgebra, e incluso filosofía, gramática, retórica y teología. Aunque desde luego, no había enseñanza más precisa y adecuada que haber compartido desde niños los misterios y los secretos de la profesión, a los que muy pocos tenían acceso.

Ese paso final, al cual llegaban unos pocos, consistía en la obtención del grado de maestro. Sólo lo conseguían aquellos que eran capaces de superar un duro examen en el que varios maestros juzgaban a los candidatos que pretendían alcanzar ese nivel, y parece obvio que los miembros de estos tribunales optaban por retener algunos conocimientos para sus familiares más directos, con lo que el oficio solía ser muy endogámico. La técnica de construcción se transmitía de padres a hijos, y los maestros guardaban con celo sus secretos en el seno de la familia y de los gremios de constructores. Por eso se crearon verdaderas dinastías de maestros; es seguro que muchos de los arquitectos que construyeron las catedrales de París, Chartres, Bourges, Reims e incluso la de Burgos y León estuvieron emparentados y formaron parte de los mismos linajes⁵¹⁷.

Así, surgieron regulaciones más precisas acerca del trabajo, de lo que antes había sido una organización más bien espontánea, que al alcanzar cierto grado de formalización por el aumento de la actividad constructiva en la época de las catedrales gótica hubieron de constituirse en asociaciones profesionales. Esta solución fue la logia, que:

Con sus disposiciones exactas sobre la admisión, retribución e instrucción de la mano de obra, con su jerarquía del arquitecto, el maestro y los oficiales, con la limitación del derecho a la propiedad artística e individual y la subordinación incondicional de lo particular a las exigencias del trabajo artístico común. Lo que se trataba de conseguir era una división e integración ordenada del trabajo, una especialización máxima y una coordinación perfecta de las actividades particulares. Pero este propósito no podía alcanzarse sin una verdadera orientación común de todos los interesados. Solamente mediante la subordinación voluntaria de las aspiraciones personales a los deseos del arquitecto y el continuo e íntimo contacto entre el director artístico de la obra y cada uno de sus colaboradores era posible lograr la deseada armonización de las diferencias individuales sin destruir la calidad artística de las aportaciones particulares. ¿Pero cómo fue posible tal división del trabajo en un proceso espiritual tan complejo como al creación artística?⁵¹⁸

⁵¹⁷ *Op. Cit.*, CORRAL, José Luis. pp. 133-134.

⁵¹⁸ *Op. Cit.* HAUSER, Arnold, pp. 292-293.

Recordemos que el hombre sano espiritualmente no tiene la problemática de tender a esas tendencias centrífugas de hacer surgir sus manifestaciones egoicas, pues entendía que esas acciones sólo tendían a satisfacer sus inclinaciones más pueriles y desgastaban su materia psíquica, por lo que podían saltar sobre sí mismos, para subordinar su talento al deseo colectivo de manifestar un arquetipo, por lo tanto eterno y universal en cada detalle de la obra. La docilidad e ingenuidad de espíritu eran claves a la hora de transmitir un modelo consagrado, como diría Emile Mâle. Eso al menos durante un tiempo, hasta que las fuerzas disolventes se apoderaran de su *psiquis*. En última instancia el talante y liderazgo del *magister operaris* (maestro de obras) o el *magister lapidum* (arquitecto) serían vitales a la hora de transferir las características ontológicas que se querían transferir a las imágenes de piedra o cristal.

Todo proceso espiritual medianamente complejo –y la creación artística es uno de los más complicados- se compone de toda una serie de funciones más o menos independientes, conscientes e inconscientes, racionales e irracionales, cuyos resultados tiene que examinar por igual la inteligencia crítica del artista y someterlos a una redacción conclusiva, lo mismo que el director de la logia examinaba las aportaciones particulares de sus operarios, las corregía y las armonizaba. La idea de la unidad perfecta de las facultades y funciones psíquicas es una función romántica tan insostenible como la hipótesis de un alma popular o de grupo, independiente, fuera de las almas individuales⁵¹⁹.

La logia, al constituirse como asociación laboral, recibirá encargos que provendrán casi exclusivamente de mandantes pertenecientes al mundo eclesiástico, al poder regio y con el tiempo, a los nacientes ayuntamientos, responsables de administrar el poder civil en los burgos. Pero estas circunstancias hacían que los artistas/artesanos permanecieran en un lugar mientras existiera trabajo. Si este se acababa o se interrumpía –cosa frecuente por lo demás-, el albañil debía buscar trabajo en otro lugar, por lo que emigraba.; siendo la movilidad espacial una característica del gremio. Pero él no debía estar sólo y sin apoyo, por lo que la adopción en otra logia era frecuente, y llegó a ser un factor de intenso dinamismo y promoción dentro del gremio de los constructores, una vez que su talento era acreditado. Junto con el libre tránsito por los diferentes reinos, los canteros poseían otro privilegio, que habla de su creciente importancia en la sociedad. Ellos no dependían de los tribunales ordinarios, reales o señoriales, sino que se subordinaban directamente a la logia, el maestro y acataban las sanciones de sus

⁵¹⁹ *Ibíd.*, pp. 293-294.

tribunales propios⁵²⁰. También se dio la creación de logias permanentes que se establecieron en los burgos más activos y emprendedores, como Chartres, París, Reims o Estrasburgo, pues además se diversificó el número de mandantes, pues los burgueses más acaudalados pronto quisieron ser miembros reconocidos de la élite por medio del prestigio social que les reputaba ser promotores y benefactores de las artes. Esto permitió cierta estabilidad a la creación artística, pero también fue un polo de atracción que animó a otras logias o talleres independientes a instalarse en las pujantes ciudades, con lo que se exacerbó la competencia e incluso algunos grupos comenzaron a sentirse amenazados, lo que redundó en la proliferación de medidas económicas, legales y administrativas tendientes al resguardo de unos en función de la exclusión de otros. Aparecían así estatutos y legislaciones de proteccionismo que abolían la libre competencia. Esto también protegía al trabajador en desmedro del consumidor.

De hecho, estos gremios, que comenzaron a suplantarse a las logias -a pesar de todas las medidas proteccionistas que utilizaron-, presentan un «progreso real» con respecto a la libertad que comenzó a experimentar el artista, en cuanto comenzó a alejarse progresivamente del pensamiento tradicional que modelaba los encargos de los artesanos escultores y pintores. La razón de ser de este arte sagrado había sido la de comunicar las verdades espirituales, por una parte, y la de expresar una presencia celestial; por lo que podríamos caracterizar el auténtico arte tradicional medieval, como un arte sacerdotal, pues conservaba una misión y una función propiamente sacramental. La transición de este arte sacerdotal presente en el arte románico, pasó a ser un arte noble durante el gótico clásico, para comenzar a degenerar en un arte religioso y burgués, pero que se orientó más a proporcionar consolaciones sensibles, con el objetivo de suministrar y facilitar un equilibrio útil para la vida espiritual, pero perdía paulatinamente la capacidad de crear una atmósfera que forjara una mentalidad contemplativa interiorizadora, que se podía traducir en la contemplación de un hombre santo, de un lugar sagrado, de una reliquia venerable o de una imagen divina. *“El arte sagrado es vertical y ascendente, mientras que el arte profano es horizontal y equilibrante”*⁵²¹. El aburguesamiento de los gremios permitió que el artista experimentara cada vez con la forma y la materia, su imaginación se expandió entonces, cada vez más por el plano terrenal, sintiendo la

⁵²⁰ Cfr. *Op. Cit.* MARTÍNEZ PRADÉS, José Antonio, p. 21.

⁵²¹ SCHUON, Frithjof. *Arte sagrado y profano de Oriente y Occidente*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2011, p. 6

necesidad de un arte que fuera para él mismo y no para el Cielo, es decir, el hombre sintió el irresistible derecho de no ser más que humano⁵²².

La diferencia fundamental entre las logias y los gremios consiste en que las primeras son una organización laboral jerárquica de asalariados, mientras que los segundos, al menos originariamente, son una asociación igualitaria de empresarios independientes. Las logias constituyen una colectividad unitaria en la que ninguno, ni siquiera el arquitecto o el maestro de obra, es libre, pues también él debe seguir un programa ideal trazado por la autoridad eclesiástica y generalmente elaborado hasta en sus mínimos detalles. Por el contrario, en los talleres individuales que componen los gremios, los maestros no sólo son dueños de emplear su tiempo como quieran, sino que, además, disponen de libertad en lo que se refiere a los medios artísticos. Los estatutos de los gremios, a pesar de toda su estrechez de miras, sólo contienen habitualmente prescripciones técnicas y no se extienden a las cuestiones puramente artísticas, a diferencias de las directrices a que debían atenerse los artistas de las logias. Dentro de ciertos límites, en la mayoría de los casos aceptados como obvios, las normas gremiales, aunque limiten la libertad de movimientos del maestro, no le prescriben qué cosa debe hacer o no hacer. La personalidad artística como tal no ha sido ciertamente reconocida todavía; el taller del artista está todavía organizado como cualquier otra industria artesana, y el artista no se siente humillado en lo más mínimo por el hecho de pertenecer al mismo gremio que el guarnicionero; pero el maestro independiente de la baja Edad Media, abandonado a sí mismo y único responsable de toda su obra, preludia ya al moderno artista libre⁵²³.

Si bien en un comienzo, el arte cristiano podía haber sufrido las consecuencias de caer en un arte convencionalista desprovista de inteligencia y de alma -como pueden ser algunas de las obras de arte paleocristiano-, que impedían la eficacia propia del arte sacro al no poder posibilitar una atmósfera interiorizante y que afirmase los principios sacramentales de este arte, debido a la inexperiencia o la incompetencia de poder revelar las verdades inherentes a la forma. Ahora, se llegaba al otro extremo, se estaba alcanzado un exceso de virtuosismo, que se ejercía hacia el exterior, alardes de superficies estéticas, pero que perdían las cualidades de expresar las transparencias metafísicas de los fenómenos. Las nuevas tendencias psíquicas desplazaban y ahogaban a las tendencias espirituales.

En la catedral de Reims es donde por primera vez se advierte este cambio en la intuición del artista debido a la creciente libertad que comenzó a sentir. Quizás se pueden

⁵²² Cfr. *Ibid.*, pp. 6-7

⁵²³ *Op. Cit.*, HAUSER, Arnold, pp. 296-297.

percibir los primeros atisbos de alteración o innovación en los conjuntos de la Anunciación y la Visitación en la jamba derecha de la puerta central de la portada occidental de la catedral de Reims. El conjunto de la Visitación (1230-1233) -que probablemente no tenía esa ubicación original-, contiene una referencia o inspiración inevitable a la escultura imperial romana, sobre todo a las figuras femeninas del relieve de finales del s. I a.C. conocido como Ara Pacis Augustae⁵²⁴. Ahora, aunque el drapeado de los ropajes producido por el movimiento del cuerpo bajo estos, ya anuncia un marcado énfasis naturalista, una observación acuciosa y descriptiva del mundo sensible, incluso una agitación psíquica; no obstante los rostros mantienen una severidad expresiva producto de aquella fría elegancia hierática. El conjunto inmediatamente contiguo, el de la Anunciación, hecho un poco más tarde (c. 1255-1265) donde se observa que si bien los pliegues de las togas son mucho más serenos, el rostro de los famosos «ángeles sonrientes» expresa la aparición de los rasgos faciales propios del mundo sensible a entidades suprasensibles como los ángeles, *“el naturalismo obliga al artista a representar como si hubiera visto lo que no ha podido ver, y a manifestar una virtud sublime como si la poseyese”*⁵²⁵. Es cierto que la salutación del ángel a la María va precedido por un *“Alégrate, llena de gracia, el Señor está contigo”*⁵²⁶. El arte sagrado, que deriva de la Revelación, es vehículo de ésta y soporte de la inteligencia colectiva, tiene un aspecto de interioridad y profundidad en virtud de su simbolismo inherente y no descansa en el genio personal del artista. Pero la escala de las grandiosas catedrales del s. XIII y la celeridad de los plazos de ejecución, bien pudo obligar a la contratación de diversos talleres independientes, que podían poseer mayor o menor vinculación con la tradición [FIG. 303].

Por extensión, las veinte figuras de tamaño natural realizadas para Reims después de 1255 posiblemente emplearon cuatro maestros escultores y quizás estuvieran terminadas para 1265 si fueron contratados por separado. Todo ello sigue siendo una especulación, ya que no sabemos nada sobre la participación de los aprendices y los albañiles más jóvenes, que prepararían los bloques de piedra para el tallado, ni tampoco cómo se distribuía el trabajo. A pesar de nuestra ignorancia acerca de la colaboración entre diferentes equipos de artesanos

⁵²⁴ Cfr. WILLIAMSON, Paul. *Escultura gótica: 1140-1300*. Madrid: Cátedra. 1997, pp. 105-106. *Ara Pacis Augustae* (castellano: Altar de la Paz Augusta) es un altar y monumento dedicado a la diosa romana *Pax* erigido por el senado romano para celebrar las victoriosas campañas de Augusto en Galia e Hispania y la paz por él impuesta a su regreso triunfal. Construido entre el año 13 a. C. y el año 9 a. C., su emplazamiento original era en el lado oeste de la Vía Flaminia en el Campo de Marte, donde cada año se debían sacrificar un carnero y dos bueyes.

⁵²⁵ *Op. Cit.* SCHUON, Frithjof. *Arte sagrado y arte profano...*, p. 9.

⁵²⁶ Lc. 1, 28.

presentes en un emplazamiento importante como Reims, es evidente que la catedral tuvo que actuar como un imán para albañiles y escultores peripatéticos, además de proporcionar empleos de larga duración para los obreros locales. La contribución de los talleres de París o Amiens atestigua lo primero, mientras que figuras tales como los famosos «ángeles sonrientes» hablan de un proceso de evolución estilística local desarrollado de las innovaciones en la expresión facial vistas por primera vez en Reims a comienzos de la década de 1230. El tímpano del Juicio Final de Bourges es parte de esta misma corriente⁵²⁷.

¿Por qué sucede este progresivo alejamiento del arte sacerdotal que se expresaba tan claramente en el románico y el primer gótico? ¿Por qué comenzó este proceso de transformación en el énfasis de la forma escultórica bajo la influencia de estos artistas de talleres independientes? ¿Qué modalidad psíquica se estaba presentando en el artesano/artista que proporcionaba este cambio? Sin lugar a dudas, uno de los nuevos factores más relevantes que aparecían era precisamente un factor espacial que fue gravitante y concomitante con otros de orden social: el progresivo alejamiento del lugar de trabajo de las obras de la catedral. Esta separación habría de ser clave en el alejamiento paulatino de la tradición sacerdotal del arte sacro y la llegada de nuevas corrientes.

Nada expresa la tendencia de la evolución artística medieval más claramente que el hecho de que el sitio de trabajo del artista se aleje gradualmente de la fábrica de la iglesia. En el período románico todo el trabajo artístico se desarrollaba en el edificio mismo. La decoración pictórica de las iglesias se compone exclusivamente de pinturas murales, que, naturalmente, no pueden ejecutarse más que en el propio lugar. Pero también el adorno plástico del edificio nace sobre el andamio; el escultor trabaja après la pose, esto es, labra y cincela la piedra después de que el cantero la ha encastrado en la pared. Con la aparición de las logias en el siglo XII –como observa ya Viollet-le-Duc– sobreviene un cambio también en este aspecto. La logia ofrece al escultor un lugar de trabajo más cómodo y mejor equipado técnicamente que el andamio. Ahora el escultor confecciona, en la mayoría de los casos, sus esculturas del principio al fin en un local especial; por lo tanto, ya no en la iglesia, sino junto a ella. Al edificio se le aplican los fragmentos ya previamente preparados. El cambio no sobreviene, sin embargo, tan bruscamente como supone Viollet-le-Duc; pero, de cualquier manera, aquí se inicia la evolución que lleva a la independencia del trabajo escultórico y prepara al separación de la escultura con respecto a la arquitectura. La sustitución gradual de los frescos por las tablas expresa la misma tendencia en el campo de la pintura. La última fase de la evolución está constituida por la separación completa del lugar de trabajo y el edificio en construcción. El escultor y el pintor abandonan la fábrica de la iglesia,

⁵²⁷ *Op. Cit.* WILLIAMSON, Paul, p. 241.

*se retiran a sus propios talleres y en algunas ocasiones ni siquiera llegan a ver las iglesias para las que tienen que ejecutar cuadros y tabernáculos*⁵²⁸.

Esta observación del profesor Hauser es tremendamente relevante, pues permite explicar por qué este alejamiento de la fábrica de la catedral comenzó a preparar una cierta atmósfera que anunciaba casi proféticamente el abandono del artista a sus tendencias egoicas que habrían de suplantarse más tarde la continuidad de la tradición que solo podía nacer de un profundo entreveramiento de todos los agentes implicados en la construcción del templo de Dios. Para que la catedral fuera de todos, se necesitaba que el espíritu de comunidad de una obra colectiva se mantuviera viva, amparada por la Revelación, al servicio de la Liturgia e inspirada por la Tradición. Se entendía que esos factores eran los que habían permitido la conquista del espacio sagrado como un espacio unificado: la comunidad unida vibrando en un único anhelo era la expresión inspirada e indispensable para alcanzar la perfecta armonía y plenitud de lo que quería ser el templo cristiano. Los paulatinos elementos dissociativos, como el gradual alejamiento del taller de la fábrica de la iglesia, junto a otras como el arquitecto o *magister lapidum* del trabajo físico con la piedra, de la separación del clero –entre ellos mismos y con respecto a la feligresía eran parte sustantiva de las relaciones causales de lo que convendríamos en denominar la ruptura del espacio unificado. La tendencia a la fragmentación de la nueva sociedad burguesa que se estaba configurando repercutiría en la unidad armónica que presentaba desde siempre el arte sagrado. *Toda una serie de características estilísticas del gótico tardío se encuentra en relación directa con la separación del lugar de trabajo del sitio a que está destinada la obra de arte. El carácter sorprendentemente más moderno del arte de la baja Edad Media –la modestia burguesa de sus productos y la carencia de monumentalidad y de pretensiones en su tamaño- está en relación, sobre todo, con el paso de la producción artística de la logia al estudio del maestro*⁵²⁹.

Pensemos que los encargos que hace la naciente burguesía no pasan de ser tabernáculos y cuadros para los altares, jamás una capilla mortuoria o una serie hagiográfica o ciclos de frescos. Por tanto estos encargos se multiplican por millares, mandados por distintos clientes a diferentes talleres y necesariamente implicaría una pérdida de la cohesión interna que nada tenía que ver con la equilibrada unidad de los programas iconográficos del gótico clásico. A eso le sumamos otros factores

⁵²⁸ *Op. Cit.* HAUSER, Arnold, p. 297.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 298

concomitantes, como la variable capacidad adquisitiva del burgués, su voluble gusto, la modesta capacidad de producción de un taller particular para satisfacer la demanda; lo que obliga a un cambio de materiales, más baratos, más fáciles de trabajar, como el cambio de la piedra a la madera. Esto, a su vez, favorecerá a experimentar con las posibilidades todavía no exploradas, es decir practicar innovaciones que ampararán las evoluciones hacia estilos más dinámicos, experimentales, novedosos cuando no, lisa y llanamente retorcidos;

Como quiera que sea, en cualquier formato y en cualquier material las formas artísticas se inclinan ahora a lo gentil, a lo gracioso y refinado; son los testimonios del primer triunfo del virtuosismo moderno, de la técnica demasiado fácil, de los medios en extremo manejables y que no ofrecen resistencia alguna. Pero ese virtuosismo no es, en cierto modo más que un síntoma de la evolución que en el gótico tardío, en la época de la economía monetaria totalmente desarrollada y de la producción mercantil, conduce a la industrialización de la pintura y de la escultura y hace surgir un gusto artístico para el que la pintura se convierte en un adorno de la pared, y la estatua en un objeto de mobiliario⁵³⁰.

El arte burgués hacía su entrada a fines del s. XIII, convirtiendo todo en superficie estética y proyectando una pesada sombra sobre el ingrátido arte sagrado y ahogando esa virtud de revelarnos la transparencia metafísica de los fenómenos materiales. Tal vez no podía ser de otro modo, la clase burguesa o comerciante representaba el ingreso del dinamismo de las clases sociales en una sociedad que se basaba en una estructura de castas, de allí que el arte y la cultura que promueven, tiende a expresar la dirección más fecunda y progresista del elemento burgués de esta clase. Algo de mundano se introducía en el arte, que abandonaba la disciplina espiritual que lo caracterizaba de antaño y comenzaba a espejear una multitud de sensaciones nuevas producto de la ruptura del dique de contención que ejercían las leyes del arte sagrado. Perdido el hombre del centro de su comunidad, se exiliaba en la periferia y generaba la emancipación del «yo», comenzando un proceso de expansión interna que conduciría a la creación del genio del Renacimiento. La dignidad divina impresa en el hombre es sustituida por la imagen del hombre autónomo y autorreferente, lo que resultará en la imagen del hombre glorificándose a sí mismo como el «*alter deus*». Esa imagen prometeica e ilusoria indicaba que el hombre había dejado de tener su centro en Dios y, por lo tanto, dejaba de ser un verdadero hombre, iniciando un proceso de descomposición y sustitución de sí.

⁵³⁰ *Ibid.*, pp. 298-299

III. 2.3 LA DECADENCIA DEL CLERO Y LA EXCLUSIÓN DEL PUEBLO

Si al arte lo dejaban ya sin tierra ni cielo, pues si en su nivel inferior le quitaban la base artesanal y comunitaria que lo sustentaban, en su nivel superior, se le quitaba su trasfondo metafísico, lo dejaban huérfano, sin ningún punto de contacto o amarre, era del todo esperable que el arte iba a caer en la pura subjetividad individual y por ende, en el espejismo de las formas, pues ya no se nutría de un lenguaje universal o colectivo. *“Lo que sube de estas tinieblas subconscientes hasta la superficie del alma, no tiene, ciertamente, nada que ver con el simbolismo de las artes «arcaicas» o tradicionales, sino residuos psíquicos de la más baja especie; no son símbolos, sino espectros”*⁵³¹. Lo que acontecía en el mundo urbano no le era ajeno tampoco al clero secular. Las mismas tensiones psíquicas se expresaron en el canon secular, por lo que también el clero medieval iba a experimentar cambios profundos que tendrían profundas implicancias y consecuencias en las prácticas litúrgicas que se iban a producir al interior de la catedral. Veamos qué fue lo que aconteció y en qué consistió este progresivo deterioro.

*Los hombres del siglo XIII no leían la catedral; se envolvían en la catedral, en la liturgia, en los ternos rutilantes de los oficiantes, en las luminarias de aceite que, en navetas de barro colocadas en las impostas, encendían sacristanes y pertigueros, y en el solemne repiqueteo de las campanas. Los cristianos del siglo XIII asistieron al espectáculo gótico que protagonizaron los obispos en todo su esplendor. El espectáculo litúrgico en Amiens o en León, el espectáculo regio en Reims y en Toledo. Para el hombre de ayer, como para el hombre de hoy, un recorrido por las naves de una catedral gótica pudo haber supuesto una experiencia vital evocadora a su vez de una experiencia mística en un marco de devoción*⁵³².

La misa era de hecho, una obra maestra de belleza por el hecho mismo de ser manifestación de la Divinidad, por eso debemos entender que *“cuando los hombres de finales del siglo XIII miraban a su alrededor situados en la nave central de la catedral de Amiens, no buscaban ni etiquetar los elementos arquitectónicos ni descifrar los símbolos. Eran los testigos embelesados de una nueva forma de mirar [...] Amiens, como todas las*

⁵³¹ *Op. Cit.*, BURCKHARDT, Titus, p. 183

⁵³² *Op. Cit.* VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, pp. 203-204

*catedrales, se construyó para realizar allí el ciclo anual de la liturgia.*⁵³³ La eucaristía era la acción tanto de Cristo en el misterio de Muerte y Resurrección como de la comunidad eclesial que participaba, a través del rito, en el misterio de Salvación, por tanto *“la misa constituía una experiencia multisensorial, que entrañaba la visión del ritual con sus ricos objetos y vestiduras, el sonido de las campanas el olor del incienso, y el tocar y gustar el cuerpo de Cristo. La urgencia de sentir se hace realidad [...]”*⁵³⁴. Esta participación de la liturgia cristiana y vivencia de la liturgia de los misterios como actividad central de la religión cristiana fue paulatinamente mermándose, restringiéndose y fragmentándose para pasar a ser, de la catedral -la iglesia de todos- a la catedral -la cátedra del obispo y su coro-, según pudimos ver en los epígrafes anteriores. Este cambio de modalidad en la celebración del rito de salvación es lo que nos atañe, centralmente, estudiar y analizar en esta tesis. Sólo bastará observar el progresivo alejamiento entre las propuesta espacial del arquitecto con la propuesta litúrgica desarrollada por el cuerpo de canónigos de la catedral, rompiendo el espacio litúrgico de todos para pasar a ser el de unos pocos.

Pasemos a recapitular, e insistir, entonces lo que respecta a la catedral y su función. Creemos que su actual conversión generalizada en espacios museísticos le han privado de poder entenderla en toda su plenitud, ocultándose y velándose sus diversos elementos y espacios, que si bien están ahí, cuesta poder interpretarlos de modo totalmente correcto y completo pues subyace una experiencia de vacío que difícilmente podemos rellenar. Ya hemos insistido en que el templo catedral o iglesia catedralicia, sería el grado máximo que comporta el acto estático de sentarse, pudiendo sintetizarse en un espacio solemne supeditado a la dignidad que conlleva el hecho de sentarse por parte de un obispo en su cátedra. Además, junto con ella, se sientan los canónigos en los sitiales del coro, la *schola cantorum* que dirige el rezo de los oficios o liturgia de las horas, además de dirigir el canto litúrgico. Pero también el espacio catedralicio alberga un acto dinámico, la idea de la peregrinación de los fieles hacia oriente- analogía de salir al encuentro de Cristo que retorna- y como subproductos, la peregrinación a las reliquias por parte de los peregrinos por las naves laterales, las procesiones, las fiestas según un cuidadoso recorrido por las naves o en torno de la misma catedral, donde:

⁵³³ CAMILLE, Michael. *Arte gótico: visiones gloriosas*. Madrid: Akal, 2005, p. 12.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 109.

Toda esta prosopopeya iba acompañada del arte que mejor sirve para exaltar los sentimientos: la música. A los órganos monumentales situados sobre las sillerías corales se añadían los órganos positivos o transportables, los cantos del coro con las voces varoniles de los canónigos siguiendo los misales posados sobre los facistoles, las voces blancas de los niños y el acompañamiento instrumental de los ministriles, músicos seculares a sueldo, que se situaban en las tribunas ubicadas sobre el trascoro. Ante esto, quizá empiece a comprenderse de otra manera la amplitud del espacio de la catedral: las naves eran, con sus imponentes alzados, inmensas cajas de resonancia que multiplicaban los sonidos de las voces y los instrumentos. A ese culto solemne se adjuntaba el culto ordinario que se celebraba en el trascoro o en las capillas, que solían estar costeadas por nobles o reyes que las erigían como emplazamiento de sus sepulcros, o bien por gremios que las usaban también como sede social de sus reuniones⁵³⁵.

Hemos hablado de templo catedralicio, a fin de no confundirlo con la catedral, que sería el complejo catedralicio, que excede el perímetro de la iglesia, pues la catedral o complejo catedralicio se define como todo el complejo eclesiástico que rodea al templo catedral, y que involucra recintos y dependencias anexas tales como el claustro y sus patios, la sala capitular, la sacristía, la librería, el archivo, la cerería, la herboristería, las capillas, salas de audiencias, vivienda del campanero, el cementerio, el hospital -o enfermería en las más modestas-, los comedores de caridad gestionados por el cabildo, las residencias-escuelas para los niños del coro; la escuela catedralicia -origen de nuestras actuales universidades-, además del palacio del obispo y del barrio de las viviendas de los canónigos -una vez que abandonaron la vida en común en el *dormitorium*-, salones para recepciones y banquetes, cárcel, baños y la muralla que rodeaba el complejo. Amén de los territorios de su jurisdicción y propiedad:

Y siendo justos, también el territorio, organizado mediante las correspondientes parroquias agrupadas en arcedianatos, cuya explotación proporcionaba a la catedral una parte de las imprescindibles rentas; porque la catedral también era, a través del territorio situado bajo su gobierno -la diócesis-, la pieza fundamental por la que la Iglesia percibía impuestos y participaba, gracias también a la implicación personal (y a los intereses cruzados de la monarquía e Iglesia) que los reyes tenían en su construcción y mantenimiento, del gobierno⁵³⁶.

En todo caso, a fin de evitar confusiones, hablaremos exclusivamente de complejo catedralicio para referirnos al conjunto. Por tanto, tan vasto complejo constituía una

⁵³⁵ SOBRINO, Miguel. *Catedrales. Las biografías desconocidas de los grandes templos de España*. Madrid: La esfera de los libros, 2009, p. 32.

⁵³⁶ *Ibid.*, p.33.

verdadera ciudad dentro de la ciudad. Por otro lado la catedral tenía unas funciones que excedían lo meramente litúrgico o las funciones exclusivamente espirituales, sino que también se constituía en un verdadero centro de poder religioso y de poder político.

El poder resulta bien poca cosa sin una arquitectura que lo legitime y sin una liturgia que lo eleve a ojos de los hombres comunes, y a ese respecto cualquiera de los poderes actuales (político, judicial o militar) conserva una prosopopeya ritual que, muchas veces, puede hacernos recordar aquellos actos que envolvían la actividad del antiguo clero catedralicio. La gestión del territorio no se limitaba, como en cualquier gobierno, a la recaudación impositiva. Las catedrales gestionaban hospitales y otras obras pías, pero también organizaban los estudios locales (origen de las universidades), promovían la construcción de carreteras y puentes y, muchas veces, dominaban el panorama inmobiliario de la ciudad en la que estaban asentadas⁵³⁷.

El creciente auge de la construcción catedralicia en los núcleos urbanos y la sistematización y zonificación de las provincias eclesiásticas, dotó a la catedral de una jurisdicción que rebasaba los ámbitos específicos de su ser. La administración de justicia, los permisos de construcción, celebración de contratos, promesas de compra-venta, y un sinfín de actividades poco reguladas constituían a la catedral en una gran plaza techada del acontecer urbano, a modo del ágora griega o el foro romano, a modo de un microcosmos del mundo medieval. El mercado al aire libre se desarrollaba también a la sombra de la catedral, como una actividad anexa de encuentro e intercambio después de la celebración litúrgica, y nunca antes⁵³⁸. Parafraseando a von Simson, no resulta claro ver hasta qué punto se entreveraban en estos burgos, la esfera espiritual y la económica. Coinciden la época de la erección las grandes catedrales con el de las grandes ferias itinerantes que se establecían por un periodo de varias semanas –concentraciones intermitentes de la vida económica de regiones enteras- dando a las ciudades un dinamismo único e impresionante para lo que les había tocado ver con anterioridad. Las ferias se celebraban, como era de esperar, haciéndolas coincidir con las festividades religiosas que mayores multitudes de peregrinos lograban convocar:

Todo esto vale igualmente para el caso de Chartres. La vida económica de la región entera se centraba aquí principalmente en cuatro grandes ferias, las cuales hacia finales del siglo XII habían adquirido casi la reputación de las de Brie y

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁵³⁸ Se acostumbraba a clavar una nota en la puerta de la catedral donde decía enfáticamente, que cualquier contrato o promesa celebrada antes de la eucaristía dominical no tenía ningún valor.

Champaña. Las ferias mayores de Chartres coincidían con las cuatro festividades de la Virgen (Purificación, Anunciación, Asunción y Natividad), festividades que llevaban a la catedral a innumerables peregrinos. Como las ferias, creadas con toda probabilidad por el capítulo catedralicio, habían tenido su origen en estas festividades, permanecieron después en dependencia de ellas. Los peregrinos compraban en importantes cantidades recuerdos religiosos y objetos devocionales. En la feria de la Natividad (llamada Septembrina, pues el nacimiento de la Virgen se celebraba el 8 de ese mes), este tipo de artículos suponía al parecer el grueso del conjunto de mercancías vendidas. Los tales objetos devocionales eran la mayor parte de las veces pequeñas imágenes de plomo de Nuestra Señora o de la Sagrada Túnica, aunque los peregrinos más acaudalados gustaban de llevarse a sus hogares verdaderas camisolas, las cuales, tras ser bendecidas por un sacerdote, se creía que eran beneficiosas para las futuras madres e incluso que protegían a los caballeros que las llevaban en la batalla bajo la armadura⁵³⁹.

Este entrelazamiento de las actividades religiosas y económicas en Chartres estaba, como vemos, hilvanada por las festividades marianas. El factor religioso, fue por tanto, decisivo en el desarrollo de las ferias y mercados, ya que ambas se nutrían recíprocamente, como podemos observar en la serie de vitrales donados por las asociaciones profesionales o gremios. Como son los de panaderos, carniceros, pescaderos, zapateros, herreros y albañiles en la catedral de Chartres. “*Estas composiciones translúcidas parecen conservar así algo de las emociones y del sentimiento de unión con su catedral que animaban a los comerciantes y artesanos de Chartres en 1194*”⁵⁴⁰. Es necesario señalar que la vida profesional de los gremios y asociaciones sería incomprensible pensarla fuera de la vida que fluía en el entorno inmediato a la gran catedral. “*Las ferias de la Virgen tenían lugar en el cloître de Notre Dame, es decir, en las calles y plazas inmediatas a la catedral, que eran propiedad del capítulo y estaban bajo su jurisdicción*”⁵⁴¹. Pero la íntima convivencia entre usos profanos y sagrados no sólo estaba en los espacios adyacentes al templo catedral, sino que desvanecían casi cualquier noción de límite entre ambos en el propio interior. Quizás la demarcada zona del santuario –esto es, el ábside-altar-presbiterio-, era el único que no se prestaba para usos ciertamente confusos, peor que por otro lado nos revelaban hasta qué punto estaban inseparablemente unidas ambas dimensiones, sagrada y profana:

⁵³⁹ *Op. Cit.* VON SIMSON, Otto, p. 221.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 222.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 222.

El deán guardaba la paz y la seguridad de las ferias. Los comerciantes levantaban sus puestos frente a las casas de los canónigos. Las tres plazas que hay nada más salir de la catedral eran el escenario de la más intensa actividad. Junto a la puerta sur de la basílica se vendía aceite, verdura y carne, y tejidos junto a la puerta norte. Los forasteros dormían durante la noche bajo ellas o en determinadas zonas de la cripta. Los canteros, carpinteros y otros artesanos se reunían en la iglesia misma, esperando a algún patrón que los empleara. Ni siquiera la venta de comida en la basílica se consideraba impropia, siempre que se desarrollara de manera ordenada. En una ocasión, el capítulo tuvo que prohibir a los vinateros que vendieran su producto en la nave central de la iglesia, pero designaron para ese fin una parte de la cripta, con lo que los comerciantes podían rehuir los impuestos exigidos por el conde de Chartres sobre las ventas que se realizaban en el exterior del templo. Las numerosas ordenanzas aprobadas por el capítulo para evitar que la vida ruidosa y lozana del mercado invadiera el templo es sólo una muestra más de lo inseparable que en realidad eran ambos mundos⁵⁴².

Varias cosas podemos concluir de este párrafo citado:

1. En primer lugar debemos entender que las excepcionales condiciones de las ferias, que podían triplicar o cuadruplicar -y quién sabe si más aún-, la población residente de Chartres, por el arribo de la numerosa población flotante para las ferias; eran cinco eventos muy concretos durante el año, de menos de una semana de duración cada uno, que se asociaban a las festividades marianas celebradas en Chartres. Por tanto el bullicio, la algarabía, la agitación y el caos que podía reinar aquellos días, rompían la monotonía de la vida de un burgos de tamaño medio, peor que después volvía tranquilamente a la normalidad de la rutina diaria. Por tanto debemos solo ver estas muestras en su verdadero y específico contexto.
2. En segundo lugar si actividades de tipo profano se realizaban al interior del templo, es porque el hombre de la época sentía la catedral tan suya como la sentían los canónigos, e incluso el obispo. El hombre sencillo había colocado su trabajo, había dado lo que tenía, del mismo modo los burgueses habían financiado el lado occidental del templo que comprendía a la nave, mientras que el cabildo había financiado la cabecera oriental, por tanto todos eran dueños de la catedral, o al menos todos lo sentían así.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 222.

3. En tercer lugar, todo esto ocurría y se dejaba que pasase, porque estos eventos traían -de parte de los peregrinos y comerciantes-, abundancia de dinero circulante con el consiguiente dinamismo que se le inyectaba a la economía local, que redundaba en un enriquecimiento tanto para el condado como para el clero de la catedral. *“Este aspecto de la vida medieval es extraño a nuestra mentalidad. Admitimos y apreciamos la sinceridad de las convicciones religiosas, pero el que esas convicciones invadan el mundo de los negocios y de la política es cosa bien distinta”*⁵⁴³.

En este mismo sentido, más reveladora es aún de estas curiosas relaciones a nuestros ojos, el hecho de que existía una íntima relación entre los elementos materiales y espirituales en la vida corporativa de artesanos y comerciantes:

*Era costumbre que los gremios medievales se pusieran bajo la protección de un santo patrón y adoptaran la observancia regular de determinadas prácticas devotas. En otros sitios, sin embargo, estas prácticas estaban confiadas a hermandades que, aunque formadas dentro de los gremios y reclutadas entre sus miembros, mantenían una existencia independiente. Pero en Chartres los gremios y hermandades tendían a fundirse. Los dirigentes del gremio dirigían asimismo la hermandad y ambas organizaciones tenían una tesorería común; parece que debía ser imposible entrar a formar parte de una de ellas sin hacerlo también de la otra. Es un hecho muy interesante el que en Chartres varias profesiones se organizaran originalmente como hermandades religiosas y no recibieran hasta mucho después el estatuto gremial. (...) Así, hasta la vida corporativa de los artesanos de Chartres tenía sus raíces en una realidad religiosa cuyo pilar era la catedral. Sin el templo, la existencia corporativa de Chartres era inconcebible*⁵⁴⁴.

Obviamente, a nuestra mentalidad moderna, esto le parece algo absolutamente inconcebible, pero lo cierto es que en la atmósfera psíquica del hombre medieval, esto acontece del modo más natural. Los ámbitos profanos y sagrados apenas se tocan. Las empresas que iniciamos no se entrecruzan con la vida espiritual, sino que son esferas separadas, aún más, escindidas; *“nosotros, a diferencia de los habitantes de Chartres, no vemos a la Virgen, invisible pero radiantemente, entronizada entre nosotros. «Si queréis disfrutar plenamente de Chartres», ha escrito Henry Adams, «debéis de momento creer en María como Bernardo... lo hiciera, y sentir su presencia como lo hicieran los*

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 223.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, pp. 222-223.

*arquitectos en cada piedra que colocaban, en cada golpe de cincel que daban»⁵⁴⁵. La natural inclinación metafísica del hombre del Medioevo, permitía una relación orgánica con el mundo sobrenatural, que explica el hecho que levantaran la catedral en un lapso de veinticinco años. De hecho Von Simson plantea, que dadas la particular estructura de la vida medieval hacía del todo seguro pensar que aquella comunidad hubiera sido devastada y no hubiese podido sobrevivir a la destrucción de la *Sancta Camisia* después del incendio de 1194. “La reconstrucción de un templo digno de la Sagrada Túnica era una tarea ineludible como lo era para una colonia de abejas la reconstrucción de su colmena”⁵⁴⁶.*

El ambiente religioso de esta época se mancomunó con las fuerzas económicas para levantar las obras más prodigiosas jamás hechas, desarrollando el flujo de ideas, soluciones técnicas y destrezas constructivas, creando nuevas profesiones, explorando nuevas posibilidades y atrayendo a numerosos artesanos, generando una reactivación económica sin precedentes. El desarrollo tecnológico que suscitó esta época –el s. XIII–, ha sido calificada como una época de “grandes ideas más que de grandes hechos”⁵⁴⁷.

Ahora, dada la presencia de importantes reliquias en la catedral, creemos que es menester referirnos al éxito creciente del culto de las reliquias y al deseo de cada comunidad cristiana de poseerlas -aunque sea brevemente-, pues estas razones condujeron a una proliferación anárquica y ambigua de las devociones. Junto con la piedad mariana, esta Edad Media cultiva también con gran fervor la devoción a los santos. Los fieles consideran a los santos como patronos, capaces de interceder en su favor frente a Dios, como en su eco terrestre lo hacían por ellos, los miembros de la nobleza cercanos al rey o al señor. “Pero fue sobre todo, el fenómeno de los gremios el que hizo extraordinariamente popular esta devoción a los santos. En efecto, los artesanos de los siglos XIV y XV, se organizaron en corporaciones, en gremios, cada uno de los cuales tiene su propio santo protector, elegido sobre la base de narraciones hagiográficas no

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 223.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 224. No debemos olvidar que la sede catedralicia de Chartres era uno de los «episcopados reales» que habían ayudado mucho a los reyes Capetos a aumentar su ascendiente sobre Francia. Este papel político de la ciudad exigía que la autoridad real se manifestara y se exhibiera simbólicamente. Como demuestra su liturgia, la catedral de Chartres estaba destinada a la solemne celebración de esas festivas *curiae coronatae* en las que el soberano, con el jubiloso acompañamiento de las *Laudes regiae*, aparecía investido de los símbolos de su poder real, encarnación viva de la dignidad, similar a la de Cristo, que su cargo le había conferido. La generosidad de los reyes Capetos con Notre Dame de Chartres tenía por objeto subrayar y realzar la importancia de la basílica como catedral de la monarquía. *Ibid.*, p.

⁵⁴⁷ FELDHAUS, Franz Maria. *Die Technik der Antike und des Mittelalters*, Postdam: Athenaion, 1931 (reimpreso en 1971), p. 277.

*pocas veces apócrifas. Se fijaban en algún atributo o rasgo legendario para justificar su elección*⁵⁴⁸.

Esto tendrá como directa consecuencia el hecho del surgimiento paulatino de altares laterales en las iglesias para permitir la veneración de los santos locales o de los santos patronos de los distintos gremios de la ciudad. Los gremios más importantes podrán incluso levantar una iglesia propia. Podríamos afirmar de la existencia de unos santos «polivalentes de amplia jurisdicción» del s. XII al surgimiento de santos «altamente especializados» en el s. XIV será un proceso que se acelerará durante la segunda mitad del s. XIII. En este mismo sentido fue extraordinariamente relevante la edición de la Leyenda dorada del dominico genovés Santiago de la Vorágine en 1265 que comprendía una compilación hagiográfica de más de 150 santos más treinta capítulos consagrados a las fiestas Cristológicas, marianas y otras conmemoraciones litúrgicas. Su vasta difusión y penetrante influencia fueron gravitantes en la sociedad de la época por su carácter compilatorio más o menos sistemático de la ruta que había seguido la religión cristiana.

Por lo mismo, la Iglesia fue empujada a regularizar el proceso de canonización de los santos. De pasar a ser competencia de las iglesias locales, con todas las irregularidades y ambigüedades que eso pudiera llevar -entre ellos prácticas abusivas-, ya en el s. XII se había extendido la costumbre de canonizar a un nuevo santo ante la presencia oficial del papa o de al menos un legado pontificio, que daba el visto bueno a la proclamación. Con el papa Alejandro III (1159-1181), esto ya era norma, pues el poder creciente en los destinos de la ciudad debido a la influencia de los burgueses, hermandades, gremios y del propio cabildo, le restaban autonomía al obispo.

*Los papas se esfuerzan cada vez más en controlar el culto de los santos, porque al parecer desconfían de los obispos, a quienes consideran demasiado sometidos a las presiones locales y en ocasiones desprovistos de espíritu crítico. Así desde finales del siglo XII y comienzos del XIII, los papas instituyen primero de hecho y luego de derecho (1234) la reserva pontificia del derecho de canonización; las prerrogativas tradicionales de los obispos en este dominio no eran formalmente abolidas; pero sólo el papa poseía desde entonces, el derecho de proclamar santo a un difunto, y de concederle los honores de un culto litúrgico a celebrar por toda la Iglesia*⁵⁴⁹.

⁵⁴⁸ BASURKO, Xabier. *Historia de la Liturgia*. Col. Biblioteca Litúrgica nº 28. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2006, p. 273.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 276.

Otro elemento muy relevante fue la creciente práctica de celebrar «misas privadas», lo que hizo que aumentara exponencialmente el número de misas celebradas en las diversas comunidades religiosas, lo que derivó en el aumento de sacerdotes celebrantes al interior de entre los monjes y frailes. Esto condujo también a la multiplicación de altares en las iglesias. Emblemático es el caso de Notre-Dame de París que terminó cerrando todos los espacios entre los contrafuertes a lo largo de ambas naves laterales para convertirlos en altares o capillas laterales donde se podían celebrar numerosas misas de modo simultáneo o alterno⁵⁵⁰. Esto, obviamente hizo incrementar las donaciones a las iglesias por el concepto de limosnas de difuntos.

Las limosnas en favor de los difuntos eran casi siempre distribuidas por medio de los monasterios y de las comunidades religiosas, que recibían los dones de los fieles. La Iglesia organizó un sistema de intercambio, en el que los dones materiales suscitaban contra-dones espirituales, constituyéndose ella misma en el eje motor del sistema. La limosna se transformó así en conmemoración y esperanza de salvación. Monjes y eclesiásticos, pobres simbólicos, alojaron dentro del sistema a los pobres reales⁵⁵¹.

En los alrededores del año mil es cuando se elabora un sistema de culto en favor de los difuntos, y comienzan a recibir la denominación de ancestros o antepasados, que serán los orígenes de los “necrologios”. Es importante conceder que fuera de la Iglesia, que era la beneficiaria de las limosnas, el sistema privilegiaba claramente a la nobleza, única casta capaz de engendrar ancestros y únicos capaces de realizar dones suficientes para «la salvación del alma». Así el poder de los señores se veía alentado por el culto a los muertos, pues eclesiásticos y laicos poderosos se aseguraban la preeminencia de los difuntos. *“El sistema de derechos funerarios permitió un mejor control de los vivos. La iglesia puso en movimiento un nuevo «control social», y se hizo su garante y vigilante⁵⁵².*

⁵⁵⁰ Podemos decir, que el intento de San Agustín, expresado en su tratado *De cura pro mortuis gerenda* (h. 421-422) de observar con desconfianza el culto suministrado a los muertos en la antigüedad pagana, pues el obispo de Hipona, mantiene en este punto una concepción más dualista que cristiana, de que el cuerpo no es nada frente al alma, por tanto resulta ineficaz darle a la tumba importancia o privilegio alguno. Ver AGUSTÍN, *La Piedad Con Los Difuntos*, en **Obras Completas**, Madrid: BAC 551, 1995, pp. 470-475. Lo cierto es que San Agustín fracasó en su intento, ya que entre los siglos IX-X, en la época carolingia, la recitación del oficio de difuntos se hizo cotidiana tanto en los monasterios como en el mundo laico. Es interesante corroborar que las órdenes mendicantes tendieron a disminuir la proporción de frailes predicadores y aumentar la de sacerdotes. Situación que aún se advierte hoy en día, y contrario al espíritu que le quiso imprimir san Francisco a su orden.

⁵⁵¹ *Op. Cit.*, BASURKO, Xabier, p. 278.

⁵⁵² Ver LAUWERS, Michel. *La mémoire des ancêtres: Le souci des Morts, rites et société au Moyen Âge*. París: Beauchesne, Théologie historique 103, 1997, pp. 172 y ss. , en *Ibid.*, p. 279.

En el siglo XIII, el siglo del derecho, lo jurídico invade también el dominio de las relaciones con los muertos. El cementerio, de espacio indiferenciado, se convierte ahora en espacio estrictamente religioso controlado por la Iglesia. Los señores (laicos y eclesiásticos) tienen que renunciar a los derechos feudales referentes a la muerte. Ya desde el siglo anterior el suelo de la Iglesia, sobre todo el de la cercanía del altar, se convierte en lugar sagrado, que acoge los restos mortales. Y aunque el derecho canónico trate de limitar esta evolución, conocerá de hecho un creciente desarrollo que llevará a la erección de capillas funerarias, tanto individuales como familiares, en el interior mismo del templo⁵⁵³.

Junto con esto también habría que añadir con prácticas que tienen que ver con la redacción de *testamentos*, que permitieron fijar la sucesión de los bienes materiales y espirituales, como la forma de sus exequias y sepultura. Las prácticas de la intercesión reemplazan a las de conmemoración, así como los lunes se fijan como los días dedicados a la oración de los difuntos. La predicación se focaliza en el *memento mori* y la penitencia. Junto con toda aquella renovación en la liturgia, aparece un nuevo lugar que actúa de intermediario entre el cielo y la tierra: el *purgatorio*. Así la Iglesia se adjudica cierta potestad compartida con el cielo sobre los muertos y el más allá.

La civilización medieval sólo podía captarse añadiendo el dominio del espacio y del tiempo en el más allá al de aquí abajo, al de la tierra. La civilización medieval se apoyaba en la ausencia de frontera impermeable entre lo natural y lo sobrenatural. Verdaderamente, la eternidad que aboliría el espacio y el tiempo era lanzada fuera de la historia.

Por otra parte, el purgatorio modificaba profundamente las relaciones entre los vivos y los muertos. Los muertos en el purgatorio dejaban de tener poder sobre su destino, sobre su salvación, incluso si su recepción en ese lugar dejaba entrever una acogida final en el paraíso. La duración de esta estancia y de los tormentos que se sufría en ella dependía de los vivos, de sus sufragios. Antes de finales del siglo XII, los vivos rezaban, hacían donaciones a la Iglesia pro anima, por el alma, por las almas que apreciaban, pero el mecanismo y la eficacia de estas devociones seguían siendo vagos, misteriosos. El purgatorio fue la explicación. Selló definitivamente la solidaridad de la humanidad, la unió en el espacio y en el tiempo⁵⁵⁴.

La llegada de la peste negra exaltará la temática de la muerte en la literatura, el arte y repercutirá hondamente en la atmósfera psíquica del otoño de la Edad Media. El

⁵⁵³ *Op. Cit.*, BASURKO, Xabier, pp. 280-281.

⁵⁵⁴ LE GOFF, Jacques. *En busca de la Edad Media*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2003, p. 104.

fantasma de la muerte subrayará la inevitabilidad de ésta. Por otro lado se multiplican las fiestas religiosas, lo que implicaban días festivos obligados que llegaban a unos cincuenta más lo que se observaban los domingos. Lo que tenía una nefasta repercusión en los más desfavorecidos. Erasmo de Rotterdam y Martin Lutero patentizarán estas problemáticas algunos siglos más tarde.

Otro elemento que cambia en el paso de los siglos del XII al XIII es dejar de comulgar bajo las dos especies, sustituyéndose la comunión del cáliz por la de la sola hostia. *“Hacía ya muchas décadas que los ministros del altar se habían percatado de lo dificultoso que resultaba manejar bien el cáliz de la comunión, y habían recurrido a varios medios para salvar semejante inconveniente; unas veces mezclaban unas gotitas solamente del Sanguis al vino no consagrado; otras veces mojaban en el Sanguis las formas consagradas, o bien hacían aspirar a los comulgantes el vino del cáliz mediante una cánula”*⁵⁵⁵. El razonamiento para fundamentar esto fue la certeza teológica de que Dios se hallaba presente todo Él bajo cada una de las especies. La guerra de los husitas nos recuerda con que resistencia se hallaron algunas de estas medidas. Lo cierto es que comienza a borrarse aún más el carácter de comida que había distinguido al culto comunitario cristiano. Hacia el final de la Edad Media, los fieles se acercan a la cancela del presbiterio o del trascoro a comulgar, pero se comienza a hacer de rodillas, por esta razón comienzan a instalarse al pie del presbiterio los comulgatorios. El espacio situado en el centro del crucero comienza a ser abandonado paulatinamente para ese uso, para dar cabida a las nuevas formas de expresión.

Todas estas medidas hacían empobrecer -cada una en distinta medida-, la dimensión simbólica como signo de participación, la dimensión de la asamblea de fieles como cuerpo místico y la dimensión trascendente como símbolo del triunfo sobre la muerte, para decaer en promover ciertas medidas que iban asociadas a cosas más mundanas como la eficacia y eficiencia de un funcionamiento expedito del culto, recaudación de limosnas, aumentos de la jurisdicción eclesiástica, ya sea en más aspectos de la existencia terrena o en las nuevas regiones descubiertas de las geografías del Más Allá. La Iglesia conseguía desbordar su poder hacia áreas que se extendían más allá de la muerte.

⁵⁵⁵ JUNGSMANN, Josef Andreas. *Breve historia de la Misa*. Cuadernos Phase nº 103 Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2006, p. 74.

Pero habría algunos problemas de mucha mayor magnitud y alcance para efectos del espacio gótico que se estaba consolidando y para nuestra tesis en cuestión. Dado el aumento explosivo de eclesiásticos y de monjes y frailes, durante la segunda mitad del s. XIII, consecuencia de que muchos abrazaran la vida religiosa -ya sea por vocación, por obligación o por alcanzar un cierto prestigio durante esta época-, este se materializó en diversas formas, una de ellas fueron la multiplicación de las misas votivas por la creencia asociada a los denominados “frutos de la misa”, es decir, la arraigada creencia de que sufragando y participando de estas mismas se podían conseguir, casi de modo automático, los “frutos” deseados, o sea, el remedio de diversas necesidades materiales o la misma salvación del alma. Lo cierto es que estas creencias circulaban libremente en las homilías, predicaciones e incluso en la literatura piadosa de la época.

*El peligro que amenazaba podía definirse así: ciertamente se trataba al sacramento con veneración, pero aquellos hombres querían encontrar en él, ante todo, la fuente de bendiciones para sus necesidades materiales. Se atribuían a la contemplación de la Sagrada Hostia, especialmente durante la consagración, los mismos efectos que los producidos por la misa, que entonces se llamaban fructus missae, o como en Inglaterra se acostumbraba a titular, virtutes missae. Quien ha visto por la mañana la Santa Hostia, no podía volverse ciego aquel día, no podía morir repentinamente, no sufriría hambre, etc. Efectos semejantes se atribuían al hecho de oír misa: durante el tiempo en que se oye misa no se hace más viejo; las almas del purgatorio, por quienes se ofrece la misa, no sufren en aquel momento, por cada una de las mismas sale un alma del purgatorio; los alimentos producían mejores efectos si se tomaban inmediatamente después de la misa, etc.*⁵⁵⁶

Esta expansión de las misas por el mundo cristiano debido a la superabundancia clerical, hacía que se celebrasen eucaristías en las iglesias sin asistencia de fieles. La misa como expresión de cena comunitaria de fieles queda paulatinamente olvidada y es reemplazada por una exaltación de la humanidad de Cristo centrada en su Pasión y debemos a los franciscanos el auge del *Vía Crucis*⁵⁵⁷. “En este tiempo se diluye la

⁵⁵⁶ JUNGSMANN, Josef Andreas. *El estado de la vida litúrgica en la víspera de la Reforma*. San Sebastián: Dinor, Prisma 64, 1961, p. 99.

⁵⁵⁷ La costumbre de rezar las Estaciones de la Cruz posiblemente comenzó en Jerusalén. Ciertos lugares de La Vía Dolorosa (aunque no se llamó así antes del siglo XVI), fueron reverentemente marcados desde los primeros siglos. Hacer allí las Estaciones de la Cruz se convirtió en la meta de muchos peregrinos desde la época del emperador Constantino (s. IV). Según la tradición, la Santísima Virgen visitaba diariamente las Estaciones originales y el Padre de la Iglesia, San Jerónimo, nos habla ya de multitud de peregrinos de todos los países que visitaban los lugares santos en su tiempo. Sin embargo, no existe prueba de una forma fija para esta devoción en los primeros siglos. Desde el s. XII los peregrinos escriben sobre la “Vía Sacra”, como una ruta por la que pasaban recordando la Pasión. No sabemos cuándo surgieron las Estaciones según las conocemos hoy, ni cuando se les comenzó a conceder indulgencias pero probablemente fueron los Franciscanos los primeros en establecer el Vía Crucis ya que a ellos se les concedió en 1342 la custodia de los lugares

*comprensión tanto del sentido auténtico del rito eucarístico como de la conexión esencial entre sacrificio y banquete sacrificial. La devoción de los fieles gira ahora, incluso durante la misa, en torno a la humanidad de Cristo y especialmente en torno a su Pasión*⁵⁵⁸. Es necesario aclarar, para evitar confusiones ulteriores, de que estos síntomas comienzan aparecer en la segunda mitad del s. XIII, pero habría que esperar a la última fase del Medioevo, situado entre la Peste Negra y el origen de la Modernidad (1350-1500) cuando cristalizan estas actitudes. Lo interesante es seguirles el paso para tener una visión panorámica del conjunto de hechos y causas que los provocaron.

*Con tales recursos en manos de un clero, muy deficientemente instruido, el pueblo es de hecho impulsado a la frecuentación y al encargo de misas votivas. Se multiplican de forma desmesurada tanto las misas como los «altaristas», un proletariado clerical que vive prácticamente de los estipendios de las misas, y que no es menos concausa que efecto de esta mentalidad extrapolada acerca de la misa*⁵⁵⁹.

Esto se debía que para ser un sacerdote del clero bajo, uno simplemente se arribaba a un cura párroco para aprender de él lo más indispensable. La formación teológica universitaria era una cosa mayoritaria dentro del canon regular –aunque no siempre-, y el exceso de clérigos en las ciudades hacía que una considerable cantidad de ellos no se dedicara a la atención pastoral, sino que eran sólo «curas de misa», las que hacían a cambio de recibir un estipendio o en su forma de donaciones; tal como observa Klaus Schatz: *“En el nivel del clero inferior aparece la típica imagen tardomedieval de un «proletariado clerical». El número de sacerdotes y monjes podía suponer en las ciudades hasta una décima parte de la población global. La mayoría de ellos vivían material, espiritual e intelectualmente, en el nivel más bajo. El párroco rural medio o el simple sacerdote secular urbano tenía, en la Edad Media, una formación miserable o ínfima*⁵⁶⁰. Esta hipertrofia de lo litúrgico, como lo expresa Jungmann generará una anomalía que afectará las correctas funciones que debía ejercer un clérigo y conspiraba contra el alto ideal que éstos se comprometían a seguir.

más preciados de Tierra Santa. Tampoco está claro en qué dirección se recorrían ya que, según parece, hasta el siglo XV muchos lo hacían comenzando en el Monte Calvario y retrocediendo hasta la casa de Pilato.

⁵⁵⁸ KLAUSER, Theodor. *Breve Historia de la Liturgia Occidental: Una historia al ritmo de la historia de la Iglesia*. Cuadernos Phase nº 103 Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2009, p. 81.

⁵⁵⁹ *Op. Cit.*, Basurko, Xabier, p. 285.

⁵⁶⁰ SCHATZ, Klaus. *Los Concilios Ecuménicos: encrucijadas en la historia de la Iglesia*. Madrid: Trotta, 1999, pp. 162-163.

Pero aún queda abordar el tema más delicado de todos, que es fundamental para entender las causas y los responsables que llevaron a la fragmentación del espacio catedralicio, centro neurálgico de nuestra tesis: el cabildo catedralicio, que podía estar compuesto por canónigos regulares o por canónigos seculares⁵⁶¹. Hemos tenido oportunidad de hablar algo de los coros de canónigos en el epígrafe II. 3.9. La regla impuesta por Crodegango para el clero de Metz, fue una continuación de los decretos aquisgranenses del año 802 que reglamentaba la reforma monástica y que se materializó en el del concilio de Aquisgrán por la gran legislación reformadora de Ludovico Pío de 816-817 para las órdenes monásticas y para los cabildos catedralicios, y que se inspirada en el mismo espíritu, aunque más atenuada: *“Se dejó a los clérigos de las catedrales y cabildos su propiedad privada, pero se les prescribió la vita communis con refectarium y dormitorium. También aquí se introdujo uniformis mensura in cibo et potu, pero graduada según los bienes de las iglesias. Para la vida de oración se impuso la liturgia romana”*⁵⁶². Obviamente la reforma de Crodegango estaba inspirada en la idea de san Agustín de formar una comunidad de clérigos, que había tenido un cierto grado de desarrollo, aunque un poco tortuoso, pero que desde el s. VI ya se encontraba de forma más o menos estructurada⁵⁶³.

⁵⁶¹ Una orden de **canónigos regulares** (o *Ordo Canoniorum Regularium* en latín) es una orden religiosa católica formada por canónigos (es decir, sacerdotes) de una comunidad (una canonjía, una catedral, etc.) que observan la vida en común, según una regla, y la combinan con el oficio clerical y la vida apostólica. Su origen está en los capítulos catedralicios, donde los canónigos formaron comunidades viviendo juntos. Mayoritariamente, siguieron la Regla de San Agustín. No son comunidades monásticas, ya que el objetivo no es la vida contemplativa ni el «alejamiento del mundo», sino el ministerio público de los sacramentos y el apostolado. Tampoco son clérigos regulares, ya que al contrario de éstos, los canónigos regulares están vinculados a un lugar y una comunidad determinada y rezan la liturgia de las horas en comunidad. Los **canónigos seculares**, por el contrario, pertenecen a una comunidad de sacerdotes vinculada a una iglesia, pero no han hecho voto de vivir en comunidad. Las comunidades de canónigos regulares estaban compuestas por canónigos que seguían una regla de vida en común. Vivían juntos en una domus canonica o residencia y estaban inscritos al elenco o lista (canon) de una iglesia local, donde hacían su servicio. Ivo, obispo de Chartres promovió la orden en Italia mediante la Congregación del Beato Pedro de Honestis y la Congregación de San Rufo. A partir del Sínodo Lateranense de 1059 se separaron los canónigos seculares (**canonici saeculares**, de la diócesis, que vivían cada uno separado de los otros) y los regulares (**canonici regulares**, que vivían en comunidad y seguían una regla). Los canónigos regulares, mediante diversas reformas, adquirieron una identidad diferenciada, con un carisma propio: ajustarse a las normas y costumbres de vida de los Santos Padres siguiendo la Regla de San Agustín. En tiempo de la reforma gregoriana recibió su estatuto canónico de manos del papa Urbano II (1088-99), recogiendo las experiencias de los canónigos de san Rufo de Aviñón, fundados en 1039. Los siglos XI y XII son el periodo de mayor florecimiento de las comunidades canónicas, que disfrutaban de un grado de autonomía considerable.

⁵⁶² SÁNCHEZ HERRERO, José. *“La Catedral, Iglesia Madre y cabeza de las Iglesias del obispado”* en CHACÓN GOMEZ-MONEDERO, Francisco A. y SALAMANCA LÓPEZ, Manuel, J. *La Catedral: Símbolo de renacer en Europa*. Cuenca: Alderabán, 2010, p. 133.

⁵⁶³ Fue debido a la obra de la legislación reformadora de Ludovico Pío que quedó delimitada de una vez para siempre la *vita canónica* de la *vita monástica*, y fijada en sus últimos pormenores en la *Institutio canoniorum* (816) de Aquisgrán (816), en que se recogieron los puntos esenciales de la regla anterior de los canónigos compuesta por Crodegango, obispo de Metz (†766). Al igual que en los monjes, el deber capital de los canónigos consistiría en el rezo del coro, y su

*La aspiración a la perfección, lejos de conducir a los clérigos al «desierto», les impulsó a adoptar la vida comunitaria estricta, ligada a la práctica de la pobreza que en los textos de la época es designada con los términos *vita canonica* o *vita apostolica*. ¿Acaso no tenían los sacerdotes títulos suficientes como para considerarse investidos de una misión religiosa específica cuando, según las palabras de un libro de las consuetudines canónicas, «eran los sucesores de Cristo y de los Apóstoles en la predicación, en la administración del bautismo y de los restantes sacramentos de la Iglesia?»⁵⁶⁴.*

Así que debemos entender que la regla canonical de Aquisgrán apareció como una elaboración secular. El hecho de que muchos cabildos declinaran en el curso del s. XI, no debe atribuirse a ella, sino al contexto de la época, pues apenas Occidente se dispuso a una restauración de su vida eclesiástica, prosperó también de nuevo la *vita canonica*; paralela a la renovación de los monasterios que ocurrió durante el siglo X y hasta comienzos del XI. Así, de este modo fue el papa Urbano II (1088-1099) el que admitió oficialmente en el año 1090, el carácter apostólico del tipo de vida de los canónigos, colocándolos al mismo nivel que los monjes. Por vez primera, desde hacía muchos siglos, el sacerdocio podía ser considerado de nuevo como un estado de perfección. Así, el primer lugar lo ocupaban los cabildos catedralicios.

*Las reformas de cabildos se debían, por lo general, a obispos, y también a monarcas como el emperador Enrique II. Lo mismo acontecía, como antes se ha visto, en no pocas reformas de monasterios, siquiera en éstos, gracias a la posición monárquica del abad y hasta por la formación de congregaciones, el espíritu renovado podía mantenerse más fácilmente que en los cabildos. La división colegial entre los canónigos perjudicaba a la autoridad del preboste (*praepositus*) y, dada la estructura jurídica de ellos, era prácticamente imposible la formación de algo parecido a congregaciones. La decadencia de un cabildo tenía que ocurrir forzosamente, si no estaba ya en situación de procurar a sus miembros el suficiente sustento. Y como a partir del siglo X se produjo en Francia e Italia una extensa disgregación de propiedades y beneficios, no pocos cabildos menores, fundación por lo general de nobles inferiores, cayeron en apuros económicos que minaron la disciplina, mientras grandes asociaciones monásticas, como Cluny y otras, superaron la crisis y hasta pudieron hacerse con cabildos colegiales rurales que estaban al borde de la ruina. El mísero estado de muchas comunidades*

vida tendría que estar ligada al *claustrum* con dormitorio y refectorio común y a las prescripciones de la regla. Se distinguían de los monjes por su mejor vestido (lino), por la graduación de su comunidad según los grados de las órdenes y por el derecho de propiedad privada. Además, dentro del claustro, podían también vivir a veces en habitaciones particulares. La concesión de la propiedad privada no agradó a todos los partícipes del sínodo de Aquisgrán; argumento que quizá debe atribuirse su descontento a que la regla de Aquisgrán traiga un texto de Agustín que prohibía la propiedad privada de los canónigos.

⁵⁶⁴ VAUCHEZ, André. *La espiritualidad del occidente medieval*. Madrid: Cátedra, 2001, p. 81

*canonicales del sur de Francia y de Italia fue ciertamente uno de los motivos de que el movimiento de reforma de los canónigos regulares comenzara allí precisamente, y no en territorio del imperio alemán. Dondequiera vivían los cabildos en situación segura, había poco motivo para salirse de la regla de Aquisgrán, y sería injusto mirar como decadencia del verdadero espíritu esta perseverancia en una tradición acreditada, como pudo más tarde considerarse desde el punto de vista de los canónigos regulares, que apuntaban más alto*⁵⁶⁵.

Desde fines del siglo XI, los obispos más responsables articulaban la administración de su diócesis sobre la base de cuatro dignatarios principales, que eran el deán, el canciller, el tesorero y el maestro de capilla, que disponían de prebendas fijas⁵⁶⁶. Además, progresivamente se fueron estableciendo un número indeterminados de canónigos entre los que destacaron los canónigos capitulares, que disponían de voto en las deliberaciones del cabildo, sitial en el coro y prebenda⁵⁶⁷:

*Por entonces aparece en occidente el nombre de clerici canonici para designar los clérigos episcopales, y poco a poco pasó a los miembros de las nacientes comunidades de canónigos. Originariamente fueron llamados canónigos todos los clérigos episcopales apuntados en la lista oficial (canon), por oposición a los sacerdotes de iglesias patronales que no entraban en ella. Posteriormente este nombre se puso también en relación con las prescripciones canónicas seguidas por los canónigos o con el officium canonicum, es decir, el rezo del coro a que estaban obligados*⁵⁶⁸.

Paralelamente a los cabildos catedralicios se formaron en otras iglesias mayores tanto de la ciudad episcopal como de otras del obispado los cabildos colegiados pues de

⁵⁶⁵ JEDIN, Hubert. (dir.) *Manual de Historia de la Iglesia III*. Barcelona: Herder, 1970, pp. 516-517.

⁵⁶⁶ Se llama **prebenda** a una porción de los bienes de una iglesia catedral o colegial, asignada a un eclesiástico con el cargo de que desempeñe ciertas funciones. Aunque ordinariamente se confunda la palabra prebenda con la de canonicato o canonjía, no obstante, se diferencian en que la prebenda es el derecho que tiene un eclesiástico a percibir ciertas rentas de una iglesia catedral o colegial mientras que el canonicato es un título espiritual independiente de las rentas temporales; de modo que, la prebenda puede subsistir sin el canonicato y este por el contrario es inseparable de la prebenda. La prebenda solo es el derecho del sufragio y demás derechos espirituales inherentes. Cuando la prebenda está unida al canonicato se hace espiritual por razón de ir aneja a este. En la Edad Media, la palabra prebenda significaba las distribuciones de víveres que se hacían a los soldados, de donde paso después a las distribuciones que se daban a los canónigos y monjes; más tarde a las porciones de rentas de los bienes de la Iglesia que tuvieron los eclesiásticos después de la distribución que se hizo de estos bienes.

⁵⁶⁷ El pertenecer a la catedral episcopal, centro de todas las iglesias diocesanas, les procuraba un creciente influjo sobre el régimen de la diócesis, siquiera sólo desde el siglo XIII tuviera pleno efecto. Los cabildos catedralicios estuvieron por de pronto sujetos al **arcediano**, luego al **preboste** (praepositus), para las cuestiones de disciplina al **deán** que posteriormente asumiría prácticamente toda la dirección. Como en toda comunidad bien ordenada había funciones aparte para cargos especiales. De la liturgia y ritual se cuidaba el **primicerius** o cantor, el **scholasticus** dirigía la escuela catedralicia e inspeccionaba también frecuentemente todas las escuelas de la diócesis; al **custos** estaba confiado el tesoro de la iglesia; sin embargo, su oficio podía también encargarse al **thesaurarius** y al **sacrista**; el **preboste**, al que competía la administración, estaba ayudado por el **camerarius** y **cellerarius**.

⁵⁶⁸ *Op. Cit.* JEDIN, Hubert. (dir.), p. 421.

modo general florecía la convivencia colegial de los sacerdotes seculares -marcadamente en los siglos VIII-IX en la Lombardía- y hasta pasó al clero rural. Aun con todo su cuño monástico -mesa común, bienes comunes, rezo del coro-, los cabildos colegiados tenían que desempeñar, a la par, la cura parroquial de almas, que estaba en manos del preboste; posteriormente, éste solía hacerse representar por el *custos*. La liturgia la desempeñaban los canónigos por turno semanal. A veces la doble función de cura parroquial de almas y rezo del coro originó la construcción de iglesias dobles. Cuando los capítulos catedralicios estaban obligados a la cura de almas, se crearon parroquias catedralicias, a veces con iglesias propias. La proximidad de los cabildos colegiados al orden monástico tuvo por consecuencias que los monasterios podían transformarse en cabildos, y a la inversa.

En la ciudad los obispos mantuvieron mejor unidos que en el campo los bienes de la Iglesia, hasta que luego, en el siglo IX, se inició el proceso de disolución. Como la fuerte parte que se llevaban los señores seculares y a veces también el arbitrio o capricho de los obispos ponían en peligro el sustento de los canónigos, se llegó a la separación de la mesa episcopal (mensa episcopalis) y los bienes del cabildo; una tercera parte fue separada para las cargas que imponía el servicio del reino. Pero también la mensa canonicorum fue con el tiempo dividida entre el cabildo como tal (para los fines comunes), el preboste y los canónigos. Una nueva situación surgió por el hecho de que, desde el siglo X aproximadamente, muchos canónigos abandonaron la vita communis, y por ello recibían en su casa la parte de ingreso de los bienes comunes. Este derecho de gozar individualmente de los bienes del cabildo, administrados aun comúnmente, condujo al concepto de canonicato (canónica, praebenda): cada cabildo poseyó en adelante un número determinado de prebendas canónicas. Éstas fueron cada vez más frecuentemente concedidas no por el obispo, sino por el cabildo mismo (a veces con aprobación del obispo), siendo de notar que, a partir de mediados del siglo X, el candidato tenía que efectuar un pago (xenium, venditio). De esta manera desembocaron también los cabildos en beneficios. No hubieran podido tomar este camino, de no haberse permitido a los canónigos la propiedad privada. Precisamente por este punto central había de comenzar en la segunda mitad del siglo XI el movimiento de reforma de los canónigos regulares⁵⁶⁹.

Es importante hacer notar que los canónigos provenían de la nobleza y no del pueblo llano, lo que hacía que el recelo que existía por cautelar los intereses económicos que debían ser comprometidos a poner sus rentas y propiedades personales en común generó no pocos conflictos entre el señor obispo y sus canónigos.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, pp. 423-424.

Interés especial por los cabildos de canónigos tenía la nobleza. Aunque de suyo todo sacerdote de iglesias propias debía ser de condición libre, su posición social siguió siendo baja, de forma que dentro de la concepción feudal entonces prevalente era prácticamente imposible a un noble de nacimiento actuar como pastor de almas en iglesias inferiores. Entraba en un monasterio o en un cabildo. En qué medida estuviera representado en los cabildos durante la primera edad media el elemento noble, es punto que escapa a nuestro conocimiento; en todo caso, andando el tiempo, los canonicatos fueron puestos muy codiciados por la nobleza como salida para los hijos segundones, y hasta se inició esporádicamente la tendencia de no admitir a quien no fuera noble. De hecho desde fines de la edad media, junto a cabildos de estamentos comunes, los hubo de nobleza libre y, en número algo mayor, de nobleza mixta⁵⁷⁰.

Desde hacía ya un buen tiempo para el obispo uno de los empeños más urgentes era sin duda unir lo más posible al clero rural, dado el peligro de aislamiento en que se encontraban junto a su deficientísima formación y su situación de dependencia, por lo que necesitaban de constante inspección y estímulo tanto para las funciones litúrgicas y pastorales como respecto de su conducta moral. Esta misma tarea sólo podía cumplirse si se limitaban las exigencias a lo más necesario. Mejor era de esperarse la situación del clero urbano. No cabe duda de que los elementos comunes que se compartían en los cabildos –mesa, dormitorios y oficios-, ayudaba al mantenimiento del espíritu religioso. Aunque este ideal presentó no pocas anomalías. “Autorizados por la regla normativa de Aquisgrán de 816 a poseer privadamente y descargados de trabajo, con pocas excepciones, los capitulares perdían no raras veces el espíritu religioso, abandonaban incluso la vida común, por lo menos en parte, y fundaban un hogar propio. Sin embargo, la idea fundamental demostró ser tan fecunda que fue recogida aun fuera de los cabildos⁵⁷¹. De tal modo que a veces existieron en los diversos burgos asociaciones de clérigos de organización menos estricta que la de los cabildos. Es conocida una hermandad de clérigos diocesanos de París durante los siglos IX al XI que se llamaba a sí misma *societas duodecim apostolorum*, que a pesar de que estaban separados, aseguraban una mínima vida comunitaria con reunión semanal para el culto divino, oración y comida de hermandad, precursora de aquellos cabildos fundados o reformados en los siglos XI al XII, que se fijaban en doce miembros, la mitad o el doble de este número.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 424.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 482.

El cultivo de la vida comunitaria demostró ser muy efectiva para mantener la mística y vocación que los clérigos habían decidido consagrar su vida. La vida comunitaria permitía asegurar de buena manera la intención de vivir los ideales que proponían los consejos evangélicos –obediencia, castidad y pobreza-, y mientras eso se mantuvo, la Iglesia marchó por buen camino, y cuando se alejó, comenzaron los síntomas de desintegración, pues era muy fácil en soledad, ceder antes las tentaciones de la vanidad, el placer y el poder, tentaciones que precisamente combatían esos votos. Ahora si debemos hacer una salvedad, si quien guiaba a la comunidad no presentaba una sabia autoridad y suficiente santidad, estos consejos evangélicos podían convertirse en auténticas máquinas de defraudación moral, pues si la obediencia que se debía a la autoridad de la comunidad, se prestaba para prácticas abusivas de éste, generaba todo tipo de prácticas del todo cuestionables. Por tanto, el hecho de que el clero pudiese organizarse en una comunidad de marcado énfasis apostólico contribuía poderosamente a que el camino del sacerdocio pudiese ser considerado como una real posibilidad de un camino de perfección. Aunque fuera una posibilidad solo en teoría, debemos precisar, dado que:

La mayor parte de los ministros del culto rechazaron someterse a un ideal tan exigente. Aunque las fórmulas de vida comunitaria encontraron amplio éxito en Italia y en Provenza, en las regiones septentrionales, sin embargo, chocaron contra la hostilidad de un clero que permanecía demasiado vinculado a las estructuras carolingias. Los canónigos de estas regiones, estrechamente emparentados con el ambiente señorial mediante el sistema de la iglesia privada, no quisieron ni oír hablar de una reforma que les habría llevado a renunciar a sus prebendas. De esta manera, la entrada en escena de los canónigos regulares en la Francia del Norte y en los países renanos tuvo lugar, por tanto, mediante «conversiones» individuales de clérigos que abandonaron con fervor las instituciones tradicionales; con frecuencia, fundaron nuevas iglesias, tanto urbanas como rurales, que llegaron a yuxtaponerse a los cabildos y a las colegiatas seculares. Otras comunidades adoptaron la vida canónica después de una experiencia eremítica más o menos larga⁵⁷².

Un elemento claramente relevante en el equilibrio de los poderes temporales y la autoridad espiritual fue la Reforma Gregoriana⁵⁷³, la libre elección episcopal significó un

⁵⁷² *Op. Cit.*, VAUCHEZ, André, pp. 81-82.

⁵⁷³ Recordemos que la **Reforma Gregoriana** es considerada un marco en el inicio de la *teocracia pontificia*, considerándose que el Papa tenía la suprema autoridad sobre todos los cristianos y que nadie, excepto Dios, podía juzgarlo; se afirmaba también que la Iglesia no cometía errores en formulaciones dogmáticas y morales, casi un preludio de la *Infalibilidad Pontificia* declarada por el *Concilio Vaticano I*. Partiendo jurídicamente del documento conocido como

logro permanente de la reforma. La influencia que aún les quedaba a los señores que administraban el poder temporal, pudo eliminarse posteriormente en algunos países -en Inglaterra y Alemania por obra de Inocencio III-. De este modo, la participación del pueblo pasó a segundo término en el curso del siglo XII, de suerte que la elección se hizo predominantemente por el clero diocesano y, desde fines de siglo, solamente por el cabildo catedralicio. El camino quedaba allanado para el cuerpo de canónigos, que sintieron el poder, la autonomía y la enorme influencia del que comenzaron a gozar, incluso tanto como para neutralizar el poder del obispo.

Con ella competía el creciente poder de los arcedianos (archidiáconos) que alcanza su cúspide en el siglo XIII, lo mismo en el orden judicial que en importantes funciones de administración (visita y provisión de parroquias, celebración de sínodos de clérigos, etc.). Una pérdida más sensible, por ser permanente, sufrió la autoridad episcopal por obra del cabildo catedralicio, que supo asegurarse en el siglo XIII la participación en el gobierno de la diócesis. Ciertamente que los obispos no habrían podido eliminar enteramente esta competencia, pero acaso la hubieran podido limitar mejor, de no estar distraídos, particularmente en Alemania, por intereses de política imperial y territorial. Así no fueron capaces de seguir suficientemente la nueva evolución de la constitución eclesiástica, que se inicia aproximadamente con Alejandro III, y desarrollaría poderosamente la autoridad monárquica del papa. Los obispos descuidaron la organización sistemática del lugar jerárquico que les competía⁵⁷⁴.

Por otra parte, es necesario comprender el hecho de que en la época carolingia, con el masivo abandono de las ciudades, que sólo eran espectros de sí mismas, al estar enormemente despobladas, condujeron a hábitos mentales y prácticas del culto en la catedral por parte de los eclesiásticos, pues este vaciamiento había dado toda libertad a

la "donación de Constantino" (probablemente forjado a mediados del siglo VIII, en tiempos de la coronación de Pipino el Breve), el Papa afirmó su derecho a ejercer sus prerrogativas espirituales, pero que eran superiores a cualquier *auctoritas* temporal, en toda la Cristiandad, es decir, en toda Europa, por lo que pasaba también a tener autoridad sobre el emperador, confirmándolo o pudiendo deponerlo si no se comportaba como buen príncipe cristiano. De todas formas, las sospechas de falsificación de ese documento ya eran conocidas por Gregorio VII y este intentó no utilizar esta donación como base de las reformas políticas derivadas de la reforma eclesial, por lo que en esta época se desarrolla la teoría de las «Dos Espadas», según la cual el Papa ostentaría auténtica y plena *auctoritas* espiritual y *potestas* sobre la Iglesia, y el emperador, equivalente poder en el plano temporal, siendo, metafísicamente y de *iure*, superior la *auctoritas* espiritual a la temporal. El efecto final de las reformas en la sociedad medieval es conocido como Revolución del siglo XII, incomprensible sin tener en cuenta los cuatro resultados que, en fin, buscaba el programa reformista: Establecer una clara separación entre los poderes seculares y espirituales; también alejar al clero de las jurisdicciones civiles. Asegurar para toda la Iglesia pastores adecuados, con formación y vida ejemplar. Tomar el Evangelio en lo moral y en lo doctrinal como irrenunciable, por lo que se lucha contra cualquier diferenciación significativa (por ejemplo, se unifica el rito en todo Occidente; o se llama a la Cruzada contra los albigenses). Promocionar modelos eficaces de comportamiento cristiano.

⁵⁷⁴ *Op. Cit.* JEDIN, Hubert. (dir.), p. 651.

los clérigos de tomar posesión de la parte más grande del espacio interior, colocando allí altares más o menos libremente. Pero la fundación de nuevas ciudades y el repoblamiento de las antiguas al que asiste la época que va del s. XI al XIII, generaron nuevas problemáticas que debieron ser abordadas. Por lo que diversos parámetros parecen haber sido determinantes en estos cambios que se venían desarrollando, y uno de los más decisivos fue la introducción de más y más fuerza de fieles al interior de estas catedrales. Esta observación no deja de ser asombrosa, pues obligó a volver a acondicionar el templo-catedral que les había sido destinado, pues ahora –como en su función más característica y primordial- debían acoger a la totalidad de la comunidad de la diócesis, es decir, al clero y a la gran masa de fieles. Por tanto, el crecimiento demográfico de la Europa occidental a partir del siglo XI, va a imponer una repartición más armoniosa de éstos espacios, liberando las naves a los feligreses y retrayendo al clero hacia los altares secundarios ubicados al oriente⁵⁷⁵.

No obstante, el problema de alojar a un creciente número de canónigos en el espacio destinado a la *schola cantorum* de la catedral, debido a su paulatino aumento, comenzó a ser un problema en todas las grandes catedrales en que aparecía este fenómeno. Se presentaba el antiguo problema de «optimización vs. maximización». En definitiva, aquí se jugaba algo que iba a ser trascendental para el sentido y forma del espacio gótico. Una cosa es que la catedral funcionara con el número óptimo de canónigos para realizar el oficio divino y guiar los cantos y otra, totalmente distinta, albergar a todos los canónigos que la catedral tuviera, más las autoridades de la ciudad – o del reino- y los laicos asimilados que participaban en el coro de cantores de la naciente polifonía⁵⁷⁶. El costo de excluir a los fieles por privilegiar al cabildo iba a tener consecuencias gravísimas para introducir una serie de abusos que se concatenarían para provocar –en gran medida- el desplome del mundo medieval. Una cabeza –el obispo y los presbíteros-, y un corazón – el coro de los canónigos-, podían ser los elementos jerárquicos del funcionamiento de una catedral, pero sin un cuerpo –la masa de fieles-, perdía todo sentido y todo simbolismo místico.

⁵⁷⁵ Cfr. ERLANDE-BRANDENBURG, Alain. *“Sanctuarie et chœur des religieux après la réforme de Chrodegang”* en YZQUIERDO PERRÍN, Ramón (ed.). *Los coros de catedrales y monasterios: Arte y liturgia*. Actas de simposio. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, p. 46.

⁵⁷⁶ Perdonando lo burdo de la analogía, sabemos que un café con cierta cantidad de azúcar es bueno, pero no es lo mismo que mientras más azúcar le echemos al café, éste mejor será. Hay una cantidad óptima de azúcar para que sea un buen café.

Por lo demás la liturgia propiamente dicha era obra totalmente clerical, aunque el pueblo se hallase «de cuerpo presente». Esta exclusión del pueblo se expresa de forma arquitectónica cuando, hacia fines de la Edad Media, se crea un espacio central en el interior del mismo templo, exclusivamente reservado a las tareas litúrgicas del obispo y su clero. Las cancelas que en principio separan este lugar de la nave de la iglesia se convierten luego en un muro, profusamente decorado de lienzos y esculturas, que arrebató este espacio a la mirada de los fieles. En la concurrencia de la multitud de capillas laterales, se llegó a designar a este espacio: «capilla mayor»⁵⁷⁷.

No nos cansaremos de insistir que la catedral era la iglesia de todos. Comprender esto es primordial, ya que cuidar esa relación redituaba a todos, ya que el sentido primario de un templo era también ser *ekklesia* -asamblea de fieles- y esto tenía su arquetipo en Dios y su pueblo Israel, y en Cristo y su Cuerpo Místico, que era la Iglesia. La exclusión del pueblo y el hecho de relegarlo al silencio y a la invisibilidad, a costa de privilegiar un espacio para albergar al coro de los canónigos sería un error demasiado caro para el destino de la Iglesia.

El pueblo queda reducido al silencio. Durante la reforma carolingia se había insistido en que el pueblo debía responder en la misa a las aclamaciones del presidente y ministros. Entonces todavía era algo evidente que toda la asamblea debía cantar el Sanctus. En el siglo XI, el libro penitencial de Burchard de Worms, cita como objeto de acusación el responder con el silencio al sacerdote que saluda e invita a la oración. Pero ahora, ya a finales de la Edad Media, no se habla más de esto; el pueblo ha enmudecido⁵⁷⁸.

Una «Teología de la Presencia», una presencia vital del misterio eucarístico fue rápidamente comprendida por el papado y la curia. El IV Concilio de Letrán de 1215 había hecho un fuerte hincapié en atención al debido respeto a la Presencia real en la Hostia consagrada. La conciencia más sensibilizada acerca de la Presencia real de Jesucristo en la Hostia consagrada también desarrolló el sentido y práctica de la adoración de la Sagrada Forma: *“La Eucaristía no era tan sólo considerada como el alimento del cristiano en la comunión, sino también como el objeto de un culto latréutico⁵⁷⁹ y de una piedad*

⁵⁷⁷ *Op. Cit.* BASURKO, Xabier, p. 286.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 287.

⁵⁷⁹ *“La Iglesia Católica profesa este culto latréutico que se debe al sacramento eucarístico no sólo durante la misa sino también fuera de su celebración, conservando con la mayor diligencia las hostias consagradas, presentándolas a la solemne veneración de los fieles cristianos, llevándolas en procesión con la alegría de la multitud del pueblo”* en PABLO VI *Encíclica “Mysterium Fidei”* (1965) en *El Sacramento de Nuestra Fe*. Cuadernos Phase nº 84. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1997, p. 21.

*fundada sobre aquella realidad sacramental. Una manifestación de esta piedad fue la elevación de la Sagrada Forma en la misa, para facilitar la adoración de los asistentes expresada en el gesto de arrodillarse*⁵⁸⁰. Por tanto se desarrolló en forma paralela con el auge de los coros catedralicios cerrados la devoción eucarística en la forma de la contemplación de la Hostia consagrada, ya sea dentro de la liturgia como fuera de ella. *“El primer signo claro de esta devoción es de principios del siglo XIII, cuando se divulgó el gesto de elevar la Hostia después de la consagración. La primera vez sucedió en la diócesis de París, alrededor del 1200. A mediados del siglo, la costumbre se había extendido por la cristiandad occidental y respondía claramente al deseo popular de contemplar la Hostia milagrosamente transubstanciada*⁵⁸¹. Esta doctrina de la Transubstanciación⁵⁸², aclarada en la controversia del siglo XI, había sido oficialmente promulgada por este Concilio Lateranense de 1215.

⁵⁸⁰ ORLANDIS, José. *Historia de la iglesia: La Iglesia Antigua y Medieval*. Tomo 1. Madrid: Palabra, 1989, p. 343.

⁵⁸¹ KIECKHEFER, Richard. *“Principales corrientes en la devoción de fines del Medioevo”* en RAITT, Jill; McGINN, Bernard y MEYENDORFF, John. *Espiritualidad Cristiana: Alta Edad Media y Reforma*. Buenos Aires: Lumen, 2008, p. 104.

⁵⁸² La *doctrina de la Transubstanciación* halla su base en la narración bíblica de la Última Cena y en la interpretación literal que de ella se hace. Se basa en las palabras de Cristo: *“Tomad y comed, esto es mi cuerpo. ... “Tomad y bebed, esto es mi sangre”* (Mt 26: 26-29, Mc 14: 22-25, Lc 22: 14-20) Que son interpretadas de manera literal, sin simbolismos. De hecho, el texto original del Evangelio según San Juan utiliza las palabras griegas “fagon” que en español significa literalmente “comer”. Se debe al monje benedictino y abad de la Abadía de Corbie, Pascasio Radberto el primer escrito en defensa de la transubstanciación en su *De Corpore et Sanguine Domini* del año 831. El monje Ratramnus, de la misma abadía, sostenía en su *De corpora et sanguine Domini* que en el pan consagrado hay pan y Cristo, y que en el vino hay vino y Cristo, por lo tanto Cristo está presente en el pan y el vino en una manera espiritual, pero que no era la misma carne y sangre que nació de María y que fue crucificada. La posición de Ratramnus es prácticamente la misma que la consubstanciación o panificación que siglos después sostendría Martín Lutero. Las ideas de Ratramnus serían retomadas por Berengario de Tours en 1047. Como tal, el término transubstanciación parece haber sido utilizado por primera vez por un discípulo de Berengario, Hildeberto de Lavardin alrededor del 1097. Durante la historia, esta presencia real de Cristo en las especies de pan y vino fue negada por diversos grupos cristianos de manera directa o indirecta, como los docetas, y más tarde por Wyclif, Juan Calvino, Zwinglio, y en cierto aspecto Lutero. Este último elaboró la doctrina de la Consubstanciación como opuesta a la Transubstanciación, que aunque no negaba la presencia real, hacía permanecer la substancia del pan y el vino al lado de la substancia del cuerpo y sangre de Cristo. La Transubstanciación fue declarada como doctrina sobre todo contra las sectas espiritualistas nacidas de la Iglesia Católica en el siglo XII, como los albigenses, cátaros o petrobrusianos, quienes atacaban la jerarquía eclesial, con ello el poder del sacerdote o presbítero de consagrar y por último la presencia real de Cristo en la eucaristía. La doctrina fue reafirmada por el Concilio de Trento a mediados del 1500, esta vez contra los reformadores. Para explicar y entender la doctrina de la Transubstanciación se emplean dos términos filosóficos básicos: *sustancia* y *accidentes*. *Sustancia* es aquello que hace que una cosa sea lo que es. *Accidente* corresponde a las propiedades no esenciales de una cosa y que son perceptibles por los sentidos. Los partidarios de la Transubstanciación creen que la sustancia del pan cambia, por un milagro y por las palabras de la consagración que pronuncia el sacerdote, y se convierte en la sustancia del cuerpo de Cristo, el pan ya no tiene lo que lo hacía pan, ahora es el cuerpo de Cristo. De igual manera pasa con el vino, pero permaneciendo los accidentes del pan y el vino como su olor, textura, sabor y otros elementos perceptibles. Como la sustancia es la de Cristo, cualquier pedazo minúsculo contiene a Cristo todo entero, igualmente cualquier gota del vino. De este modo comiendo sólo el pan o bebiendo sólo el vino se come o bebe el cuerpo entero de Cristo. El Catecismo de la Iglesia Católica romana afirma al respecto: *“La presencia del verdadero Cuerpo de Cristo y de la verdadera Sangre de Cristo en este sacramento, ‘no se conoce por los sentidos, dice S. Tomás, sino sólo por la fe, la cual se apoya en la autoridad de Dios’. Por ello, comentando el texto de S. Lucas 22,19: ‘Esto es mi Cuerpo que será entregado por vosotros’, S. Cirilo*

La devoción eucarística puede haber sido alentada por el clero como una manera de reforzar su fórmula doctrinal, pero el apetito popular por lo milagroso fue ciertamente el factor más importante. A fines del siglo XIII, muchos obispos concedían indulgencias por la veneración de la hostia elevada. Las campanas sonaban para llamar la atención de los distraídos y ganar su concentración durante la elevación de la Hostia. Se ha dicho que para muchos cristianos que asistían a Misa resultaba esencial contemplar la Hostia durante la elevación. Gottschalk Hollen, en el siglo XV, comentaba de estos fieles: «vienen cuando oyen la campana, entran a presenciar la elevación y cuando acaba se van, corriendo y volando, como si hubieran visto al diablo»⁵⁸³.

Como afirmábamos en el capítulo 1.3 de la presente tesis, esta devoción a la Eucaristía dio lugar durante el s. XIII a que se instituyera una gran solemnidad litúrgica en honor del Santísimo Sacramento, que fue la fiesta del *Corpus Christi*, que el papa Urbano IV (1261-1264) hizo extensiva a la iglesia Universal. La inspiración vino de la visionaria belga Juliana de Cornillon (1192-1258), quien anunció que el establecimiento de esta fiesta era la voluntad de Cristo. El propio Santo Tomás de Aquino fue parte central en esta fiesta, pues compuso el oficio propio de la festividad, redactando hermosos himnos eucarísticos de hondo contenido teológico. La práctica de llevar la Eucaristía en procesión surgió en el norte de Europa, donde ya se había vuelto una práctica común a mediados del s. XIV.

Por tanto todas las instrucciones de la jerarquía de la Iglesia que hemos revisado iban en un sentido absolutamente contrario de lo que estaban realizando los cabildos catedralicios, pues todo lo que realizaban éstos apuntaba hacia la exclusión del pueblo y no a su integración y participación. Por otro lado, también el canto litúrgico se volvió cada vez más especializado, y por tanto, más excluyente:

Los sencillos cantos del ordinario como el Kyrie, Gloria, Sanctus, etc., se han convertido en cantos clericales o corales; son asunto exclusivo del clero o de

declara: "No te preguntes si esto es verdad, sino acoge más bien con fe las palabras del Señor, porque él, que es la Verdad, no miente" DE AQUINO, S. Tomás, *S.Th.* 3,75,1.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 104. Tenemos que aclarar que esta práctica pasó a un exceso de devoción y entró en una degradación hacia el s. XV, pues con el tiempo no fue suficiente mirar la Hostia solamente durante la consagración, y en algunos lugares se la expuso fuera de la liturgia, en una custodia usualmente colocada sobre el altar. Esta práctica comenzó en el norte de Europa, en el siglo XIV. La custodia misma era trabajada según los modelos de relicarios. Encerrada en una custodia y expuesta sobre el altar, la Hostia constituía el primer centro de devoción. Dorothy de Montau, que era profundamente devota de la eucaristía, podía mirarla centenares de veces durante el día y no quedar satisfecha. En los siglos XIV y XV, se creía que el solo hecho de mirar la hostia consagrada producía algo así como un efecto milagroso. La protección contra la muerte súbita estaba entre los muchos benéficos, como afirmábamos anteriormente. La contraparte era al veneración de la Eucaristía en un tabernáculo cerrado; la costumbre comenzó en el siglo XV y fue alentada por el clero mediante las indulgencias,

laicos asimilados, expertos en música, que se revisten de hábito coral. Así nació el coro de cantores cuya música se convertiría más tarde en polifonía. Como vemos, el enriquecimiento creciente de la música litúrgica va acompañado del mutismo cada vez más acentuado del pueblo⁵⁸⁴.

Por otra parte comienza a haber un giro en la orientación de la vida clerical que se irá afirmando en el s. XIII, y tendrá que ver con un progresivo abandono del culto para favorecer su ministerio apostólico de acuerdo a las implicaciones al estado de vida al cual se habían consagrado. Esto se observaba preferentemente en la predicación, la asistencia a los enfermos y en la difusión del Evangelio. Esto ya era fuente de polémica desde el s. XII entre los canónigos regulares y los monjes, producto de la reforma gregoriana. Por tanto la tensión que existiría entre la vida activa y la contemplativa sería una constante durante el periodo que estamos estudiando.

De hecho, si el ideal sacerdotal de la primera generación –la de los fundadores– estaba todavía muy caracterizado por el clima de la reforma gregoriana, con una insistencia particular en la castidad y separación del mundo, después del año 1130 se observa que numerosas congregaciones de canónigos regulares, como los premonstratenses, ponen el acento en la cura animorum, que no se limita ya al servicio litúrgico de las iglesias sino que se extiende al ministerio de la caridad y de la palabra. Fenómeno relevante sobre todo el mundo germánico y de la Europa del Este donde los canónigos regulares, grandes colonizadores de tierras nuevas, aseguraron celosamente las funciones parroquiales⁵⁸⁵.

No obstante estos datos, debemos aceptar que su eficacia fue demasiado limitada, pues no logró irradiar una mística que se hiciera extensiva tanto al canon regular como secular de las principales diócesis de la Galia y de Hispania como podremos observar. Por otro lado el clero secular conformado por un variopinto grupo de presbíteros, párrocos, vicarios, diáconos y subdiáconos va a agrupar al clero inferior, cuya misión será el contacto más permanente y estable con la masa de fieles. Pero pese a las severas medidas de imposición del celibato y otras exigentes disposiciones canónicas, testimonios de la época hacen hincapié en las limitaciones morales y materiales de este bajo clero. “En una línea recurrente a lo largo del Medioevo –las disputas entre clérigos regulares y seculares– algunos miembros de las órdenes religiosas no ahorraron duras críticas. Así, a mediados del siglo XII, Gerhoh de Reichersberg escandalizado por el escaso celo de los párrocos, proponía su sustitución por canónigos regulares de San Agustín o por

⁵⁸⁴ Op. Cit. BASURKO, Xabier, p. 287.

⁵⁸⁵ Op. Cit. VAUCHEZ, André, p. 84.

monjes⁵⁸⁶. Esta falta de disciplina, formación y piedad propondrá una tensión permanente en un papado que necesita gobernar con mano férrea a la cristiandad para así poder depurar sus crecientes niveles de corrupción y abulia. El gran problema era que estos síntomas se podían apreciar en todos los niveles de la jerarquía eclesiástica, del alto al bajo clero. Lo reiterado de ciertas disposiciones que emanaban desde la curia nos induce a pensar que el programa de saneamiento moral propuesto por la reforma gregoriana y los diversos concilios papales medievales, solo tuviera un acotado éxito.

El IV concilio de Letrán –cuya proyección algunos consideran similar a la del concilio de Trento- proponía la aplicación de una serie de medidas de saneamiento. Se recuerda que los clérigos «sobre todo aquellos que se hallan en las órdenes sagradas» deben esforzarse en «vivir en continencia y castidad»; en caso de infracción, serían privados del ejercicio de su ministerio y de los beneficios anejos. Se ordena también a los obispos que sólo promuevan al sacerdocio a quienes tengan un mínimo de instrucción y capacitación para la celebración de los oficios divinos. Se amonesta asimismo a los patronos de las iglesias –tanto laicos como monasterios- que regateaban a los párrocos la parte de los diezmos que les correspondían por el ejercicio de sus funciones. Al prohibir además a los clérigos dictar sentencias en tribunales seculares, estar al frente de tropa armada y almacenar en sus iglesias objetos profanos, el concilio establece una clara barrera entre la condición de clérigo y de laico⁵⁸⁷.

Quedará por responder el por qué se aceptaba que tantos hombres entraran a formar parte del clero, si por un lado ya sabemos que existía un número desmesuradamente excesivo de canónigos, es decir, una sobreoferta de clérigos que necesariamente iba a producir relajación moral, ocio y otros vicios que llegarían a indignar y perturbar a la masa de fieles, con el consiguiente resentimiento de éstos hacia la jerarquía. Una formación más exigente, un acceso más selectivo y una piedad más evidente, se hacían urgentes para paliar los efectos adversos que esta hipertrofia de eclesiásticos o maximización clerical, podía causar a la Iglesia. Por otro lado parecen haber sido lo suficientemente atractivas las condiciones de vida que podían llevar los miembros del clero –como poder, comodidades, rentas y prebendas entre otros- que hacían llamativo el camino sacerdotal, sobre todo frente a la posibilidad de exclusión de la sucesión única de herencia familiar u otras opciones más inciertas, expuestas y violentas de la existencia, que por lo demás, estaban muy en boga por aquellos días.

⁵⁸⁶ MITRE FERNANDEZ, Emilio. *La Iglesia en la Edad Media: una introducción histórica*. Colección Historia Universal Medieval nº 8. Madrid: Síntesis, 2003, p. 124.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, pp. 124-125.

El concilio de Lyon de 1274 considerado por la Iglesia Católica como el XIV Concilio Ecuménico, y el sexto de los celebrados en Occidente fue convocado en 1272 por el papa Gregorio X (1271-1276), el concilio se desarrolló en seis sesiones a las que asistieron unos quinientos obispos, sesenta abades y más de mil prelados o sus procuradores entre los que destacaron el teólogo franciscano y cardenal San Buenaventura que falleció durante las sesiones. A su vez, no pudo intervenir Santo Tomás de Aquino pues falleció cuando se dirigía al concilio. Los temas principales que fueron tratados en el concilio hicieron referencia a la conquista de Tierra Santa, la unión con la Iglesia Ortodoxa y el sistema de elección papal. Este concilio representará el momento álgido y culminante de la hegemonía papal en el concilio, pues en todos los temas decisivos se impuso el Papa a pesar de tener una fuerte disidencia. Se confirmaron los privilegios de las cuatro órdenes mendicantes: dominicos, franciscanos, agustinos y carmelitas, que serían las únicas toleradas procediendo a la supresión de las restantes. Respecto a la reforma de la Iglesia, se denunció la forma de vida de muchos prelados y se procedió a deponer a varios obispos y abades por su indignidad.

Años más tarde, el informe que hizo el dominico Humberto de Romans para el II concilio de Lyon insistirá en «lo que hay que reformar en las parroquias»: su situación económica, la incapacidad y falta de idoneidad de muchos de sus clérigos que, en ocasiones, a través del dinero compraban el cargo o se hacían perdonar sus faltas y, por último, la ignorancia de muchos de sus titulares, para los cuales se recomienda la redacción de un pequeño libro de instrucciones. Todo ello sin olvidar la intemperancia, lujuria, prodigalidad, pereza, etc., de muchos de los ministros de la Iglesia a quienes «es necesario corregir porque escandalizan a los laicos»⁵⁸⁸.

El tristemente célebre concilio de Vienne (1311-1312) tanto por la funesta intriga para suprimir la orden templaria como por los relevantes conflictos que le habían precedido entre el papa Bonifacio VIII (1294-1303) y el rey francés Felipe el Hermoso (1285-1314), considerado el primer rey de un estado moderno; fue convocado por el papa Clemente V (1305-1314), el primer papa residente en Avignon. Aquí también se trataron algunos aspectos relativos a la reforma del clero: “*Significativo es, por lo demás, que en este concilio resuena un tema que no enmudecerá en los siguientes concilios hasta Trento, sino que se convertirá en un grito de alarma: «la reforma de la Iglesia en la cabeza y en sus miembros».* El mismo Papa había proporcionado el impulso para ello, en cuanto

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 125.

que para el concilio solicitó de los obispos los dictámenes de reforma⁵⁸⁹. Se vuelven a tocar temas concernientes a la acumulación de beneficios, codicia de dinero, exenciones, abandono del deber de predicación del clero inferior, miserable formación teológica y pastoral de sus miembros, ínfimo nivel espiritual y moral del clero, abusiva aplicación de las penas canónicas hasta en el caso de los párrocos, que llegaban a excomulgar por el más mínimo motivo a cientos de sus feligreses. Pero era necesario que se reformara primero la cabeza para luego el cuerpo siguiera el ejemplo, tal como advirtiera el obispo Durando de Mende⁵⁹⁰. Estos temas se mantendrán invariablemente hasta el decisivo concilio de Trento, lo cual permite ver la gravedad de lo que ocurría.

Las actas de los concilios ecuménicos, los sínodos diocesanos y los concilios provinciales dejan un amargo sabor de boca en cuanto a la disciplina eclesiástica en los cabildos catedrales: los canónigos muchas veces no asisten al coro, acumulan distintas prebendas y en muchos casos ni siquiera reciben las órdenes sagradas. La pertenencia a una destacada familia suele bastar para ser admitido en el cabildo. Los intereses opuestos de papas y monarcas, asimismo, tornaban muy problemática la libre elección de los titulares de las sedes episcopales enfatizada por esas soluciones de compromiso antes mencionadas⁵⁹¹.

Aquí debemos detenernos un instante para afirmar que los esfuerzos del soberano carolingio para imponer una vida en común a los canónigos no fue del todo feliz, pues junto con la agitación política y efervescencia social que se venía observando desde el siglo X, se agregaba el relajamiento general en los hábitos de los canónigos, y que para la época que estamos tratando ya estaban demasiado arraigados. No obstante, constantemente hubo intentos de volver al orden: *“El capítulo de Puy, fue reformado en 932, lo que impuso un cierto número de obligaciones particularmente rigurosas, una de las cuales era la prohibición de los canónigos, de tener propiedades. Los gregorianos volvieron a tomar la ofensiva. Pedro Damiano redactó un documento contra los clérigos propietarios, Hildebrando los atacó en el sínodo de Reims, en el 1059, y logró que uno de los artículos prescribiera la vida en común y la comunidad de los bienes, único medio de acceder a la perfección evangélica”⁵⁹²*. Teólogos, místicos y papas afirmaban la determinación de la vida comunitaria y la carencia de bienes privados como claves para

⁵⁸⁹ *Op. Cit.* SCHATZ, Klaus, p. 117.

⁵⁹⁰ Cfr. DURANDO, Guillermo. *De modo concilii generalis celebrandi et corruptelis in Ecclesia reformandis* (impreso varias veces, por primera vez en Lyon, 1531).

⁵⁹¹ *Op. Cit.* MITRE FERNANDEZ, Emilio, p. 122.

⁵⁹² *Op. Cit.*, ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, p. 119.

alcanzar la santidad, más las anquilosadas prácticas de los canónigos hacían inviable cualquier intento de encarnar la reforma propuesta por la curia.

Ante esta imposibilidad de cumplir la regla de modo riguroso es que nació la distinción entre canónigos regulares y los seculares. Estos últimos no aceptaron la vida comunitaria que se articulaba en dormitorio común, comunidad de bienes, mesa común y participación colectiva del oficio divino, además de no renunciar a las prebendas ni de someterse a la autoridad de su prior. Estas costumbres y actitudes hicieron dilapidar el patrimonio canónico durante los siglos XI y XII, que tuvo que ser urgentemente repuesto gracias a los generosos donativos de obispos en los siglos siguientes. Por lo que vemos una excesiva tendencia burguesa dentro del clero por no abandonar las cosas y bienes de este mundo, como sí que quisieran poseer los mejores beneficios de ambos mundos. La falta de exigencia de radicalidad de vida de estos canónigos iba a ser la principal causa que habría de dinamitar los fundamentos del mundo espiritual de la época medieval.

En una carta dirigida al capítulo, Urbano II confirma las donaciones, levantado acta de restablecimiento disciplinario; prohibió a los canónigos abandonar el recinto sin autorización del prior; igualmente tomó bajo su protección la propiedad de los canónigos e incluso confirmó aquello que en otro tiempo les había sido concedido y que desde entonces había caído en manos de los milites (caballeros). Se continuó con una política de recuperación. Finalmente, hay que añadir la organización del capítulo cuya jerarquización (preboste, arcediácono...) se hará tras una decisión tomada en común. Esta reconstitución o incluso esta constitución del patrimonio canónico concierne a todas las diócesis de Francia, con una diferencia fundamental según las diócesis. Los canónigos conservarán o no sus prebendas y así adquirirán o no una cierta independencia. Ésta se manifiesta especialmente en el hecho de que vivan en casas individuales⁵⁹³.

Recordemos que cada canónigo era elegido por el obispo de la diócesis, aunque también podía ser elegido por el capítulo. A partir del s. XII los cargos del cabildo son ocupados exclusivamente por canónicos de origen noble. Esto redundará en los bienes que ellos entregan y en las rentas de ciertas prebendas. La figura del deán será clave, pues él ejercerá los poderes de justicia en nombre del capítulo, de vigilancia del recinto catedralicio, de representación en nombre del cabildo y de recibir homenaje de parte de sus vasallos. A su vez será sujeto de permanente tensión pues rinde homenaje al obispo pero debe permanecer fiel al capítulo. El *chancre*, además de dirigir al coro, reemplaza al

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 120.

deán en su ausencia o imposibilidad de ejercer el cargo. En algunos casos, como en Chartres, existe un *escolarca*, encargado de la dirección de la escuela catedralicia. En cuanto a las funciones de los canónigos, una que será clave es la elección del obispo. *“La evolución en este aspecto acabará en el siglo XIII y será fuente de graves conflictos entre las dos instituciones”*⁵⁹⁴. Estas fuertes tensiones –entre cabildo y obispo–, se expresarán en paralelo con la erección de las grandes catedrales. *“En el siglo XII parece que los capítulos tomaron las riendas de su propio destino, rechazando la intervención episcopal. Sus recursos les permiten una mayor independencia. En el 1112, es el capítulo de Orleans quien recibe del rey la autorización de construir casas contra la pared de la muralla: estas serán de piedra y de madera; pero se vio privado de la apertura de este mismo muro”*⁵⁹⁵. Si bien en las regiones del norte de Europa se tendió a observar la regla agustiniana, en general, tiende a desarrollarse una vida autónoma de los miembros del cabildo episcopal.

*La espiritualidad canónica no supo conservar a largo plazo su especificidad y su influencia. De hecho, apenas ejerció influencia en los ministros del culto, en la medida en que se establecía un estrecho vínculo entre el ideal sacerdotal y la práctica de la vida común que resultaba impracticable para muchos de ellos. Las consecuencias de este estado de cosas serán graves; durante toda la Edad Media e incluso hasta el Concilio de Trento, el simple sacerdote no dispondrá de un modelo espiritual adaptado a su situación concreta y a su nivel de cultura. Por lo demás, es significativo que ningún cura rural o urbano perteneciente al clero secular haya sido considerado santo por la Iglesia antes de San Ivo († 1303). Por otra parte, el estilo de vida de los canónigos regulares tendió rápidamente a acercarse al de los monjes. Prueba de ello es el tratado espiritual titulado *De claustrum animae* (...). Del intento de que los clérigos adoptaran la vida apostólica solamente ha quedado el celibato eclesiástico –que representará durante mucho tiempo un ideal más que una realidad– y algunas órdenes religiosas cuyo mérito principal es el de haber mostrado que la preocupación material y espiritual por el prójimo era una dimensión esencial de la vida consagrada*⁵⁹⁶.

El cabildo, en función de mantener una cierta autonomía del obispo, intentó mantener el control de sus riquezas. Esto implicaba también el rechazo del dormitorio y comida común, lo que aseguraba una independencia que terminaría claramente por socavar derechamente los consejos evangélicos de vida comunitaria – obediencia,

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 120

⁵⁹⁵ *Ibid.*, pp. 121-122.

⁵⁹⁶ *Op. Cit.* VAUCHEZ, André, pp. 84-85.

castidad y pobreza -. San Benito se había precavido de las tentaciones del demonio – que literalmente significa «*el que confunde*»- hacia la vida comunitaria que aseguraba el ideal monástico. Estas tentaciones que eran las de la vanidad, el placer y el poder, eran combatidas de modo efectivo con los votos respectivos de obediencia, castidad y pobreza, evitando que el poder maligno entrara a los monasterios⁵⁹⁷. De allí los esfuerzos del papado porque el clero las viviera también de modo preclaro. En definitiva los canónigos construyeron sus casas al lado opuesto del palacio episcopal, para mantener su mutua independencia. Estas viviendas solían ser de pequeño tamaño, de dos pisos, incluían jardín propio, pero debían estar obligatoriamente al interior del recinto catedralicio. En Francia, durante el s. XIII fue común que los canónigos mandaron a levantar un claustro propio para ellos, pero que fueron destruidos durante la Revolución.

Desde que empiezan a introducirse todos estos abusos, surgen voces de alarma en el interior mismo de la Iglesia, que critican la situación y señalan los remedios adecuados. Ya en el siglo XII, Petrus Cantor advertía: «Hacen falta menos iglesias, menos altares, menos sacerdotes, pero mejor escogidos». Y el concilio III de Letrán (año 1179) dictaba ya disposiciones contra las exigencias pecuniarias por la administración de los sacramentos y, por la celebración de las exequias, así como contra la acumulación de beneficios. En este contexto, en el que proliferan de tal modo las misas privadas y pagadas, es altamente significativa la amonestación de Francisco de Asís a los hermanos de toda la orden: «Amonesto y exhorto en el Señor a que, en los lugares en que habitan los hermanos, se celebre sólo una misa cada día, según la forma de la santa Iglesia. Pero si en un lugar hubiera varios sacerdotes, conténtese el uno, por el amor de la caridad, con oír la celebración del otro sacerdote»⁵⁹⁸.

Junto con el descenso cualitativo de los miembros del cabildo catedralicio se produce un aumento cuantitativo de canónigos, que normalmente tendrán en el s. XIII entre treinta a cuarenta clérigos de promedio, pero siendo rebasados con mucho en algunas sedes episcopales, duplicándolas a veces, como sucedió en las catedrales de Santiago de Compostela y Chartres cuyo número de canónigos se elevó a 72, o incluso en Lyon que llegó a contar con 84 canónigos, como afirmábamos varios epígrafes atrás. Esto obligó a reorganizar el espacio para el capítulo dentro de la catedral, y es por esa

⁵⁹⁷ Recordemos que las tentaciones de Cristo en el desierto, y la tentación de Eva y Adán en el Paraíso por obra del demonio, habían sido precisamente esas tres, que serían recapitulados en el momento de la pasión y crucifixión de Cristo. De allí que el árbol sea el símbolo de la prueba; el árbol de la ciencia del bien y del mal y el árbol de la cruz, el *lignum vitae*, el árbol de la vida. Donde Adán fue vencido, Cristo vencía. De allí que Cristo se alce como el nuevo Adán y María como la nueva Eva.

⁵⁹⁸ *Op. Cit.* BASURKO, Xabier, p. 287. La exhortación de Francisco en “*Carta a toda la orden*”, 30-32; en GUERRA, Juan Antonio (ed.). *San Francisco de Asís: escritos, biografías, documentos de la época*. Madrid: BAC 399, 2003, pp. 82-83.

razón que se hubo de reacondicionar el espacio para el coro con tan criticables soluciones pues desarticulaban la concepción misma del espacio cultural gótico. Esto es a lo que se refiere Jungmann cuando habla de la «*hipertrofia de lo litúrgico*», como si por una ley de analogía inversa, hiciese que el aumento cuantitativo generara necesariamente un descenso cualitativo de la estatura moral de sus cabildos.

Es muy difícil conocer la proporción de clérigos que se ajustaban a las exigencias de Cristo y de la Iglesia. ¡Habría que sondear los corazones! Algunos elementos incitaban, ciertamente, a la desobediencia. ¿Hasta qué punto tenían vocación los clérigos? Poseían una superioridad tanto material como intelectual con respecto a los laicos, y eso les ofrecía ventajas, pero también les ocasionaba inconvenientes, porque podían abusar de ellas. Y durante la larga Edad Media, las situaciones fueron cambiando. La reforma gregoriana del siglo XI trajo como consecuencia un mayor control del clero. El complicado contexto de los siglos XIV y XV engendró desórdenes. En todo caso, el clero ordinario, que vivía en medio de los campesinos, tenía tendencias a comportarse como ellos. Y justamente no correspondían a la imagen que se solía tener de ellos⁵⁹⁹.

No obstante toda esta abultada crítica, debemos aceptar que, con todo, la acción civilizadora de la Iglesia fue en última instancia positiva durante la Edad Media. La Iglesia es santa en sus fines, pero lamentablemente pecadora en sus medios, y aunque está compuesta por personas falibles que “*evidentemente cometió excesos, y en ciertos momentos su actitud puede parecer incomprensible, incluso detestable, para nuestros contemporáneos. Sin embargo, cuando se mostró fiel a las enseñanzas de Cristo, aportó humanidad a un mundo demasiado a menudo violento*”⁶⁰⁰. Pero junto con esos destellos luminosos, también se erigían mantos de sombras que no es posible soslayar.

Donde la sociedad medieval resulta más criticable, donde falla su obra civilizadora, allí se encuentran también las sombras del éxito y quizás del progreso. Entre los siglos XI y XIII, en el reverso de las estructuras de organización, nacen duraderas estructuras de persecución. Se escriben, entonces, las páginas más negras de ese período: pogromos, encierro de los leprosos, procesamiento y quema de los «sodomitas», represión inhumana contra los herejes, uso generalizado de la tortura por parte de los tribunales de la Inquisición... efectivamente los medievales pensaban que la cristiandad había logrado triunfos indiscutibles, no sin dificultades, que amenazara su equilibrio. Pero el fin no justifica los medios⁶⁰¹.

⁵⁹⁹ VERDON, Jean. *Sombras y luces de la Edad Media*. Buenos Aires: El Ateneo, 2006, p. 114.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 114.

⁶⁰¹ *Op. Cit.*, LE GOFF, Jacques, p. 153.

III. 3 LA CATEDRAL DE TOLEDO Y EL INICIO DEL MODO ESPAÑOL

Hemos hecho un extenso recorrido para poder explicar claramente el significado y sentido del espacio de las catedrales góticas, tratando de incorporar las novedades que emanaban del magisterio, de sus concilios papales y episcopales, de la evolución litúrgica y de los nuevos elementos que se fueron incorporando al culto. Hemos explicado también detenidamente lo que es un arte sagrado, diferenciándolo del mero arte religioso, de cómo se fue perdiendo el primero, siendo sustituido por el segundo, sin percatarse de que se oscurecían dimensiones esenciales del significado litúrgico, pues éstas se anclaban en la ontología del misterio teológico que se revelaba con esplendor en la liturgia y en el arte que albergaba el espacio catedralicio. Hemos hecho un exhaustivo análisis de la simbología de la liturgia y del templo, de los programas iconográficos y de la evolución de la imagen. También analizamos cada una de las partes que conformaban la catedral, haciendo una lectura crítica y amplia de sus espacios. Vimos también lo que significó el nacimiento o renovación si se quiere –del culto mariano- explicado a la luz de la nueva consideración del elemento femenino, y como éste se expresó profanamente en otras creaciones culturales medievales como el amor cortés y el ideal caballeresco. Finalmente dedicamos un extenso capítulo para intentar explicar las nuevas transformaciones sociales que ocurrieron a lo largo del siglo XIII y que serían claves para entender los cambios que sufrirían las catedrales en esta época. El rol del arquitecto, la evolución de los gremios medievales, los cambios operados en el cabildo catedralicio, como también su relación con el señor obispo, y en definitiva, como todo esto repercutía en la masa de feligreses y el culto. Postulamos que el surgimiento de la mentalidad burguesa, en todos los niveles –nobleza, clero y pueblo- precipitó los acontecimientos fomentando tensiones psíquicas centrífugas hasta ahora desconocidas en el Occidente Medieval, causando crisis y disolución. Pocos fueron los que pudieron abstraerse de esta increíble fuerza social.

Si este complejo estudio ha abarcado una voluminosa cantidad de páginas, es porque creemos necesario afirmar que existe una variada gama de interpretaciones

acerca de los mismos conceptos recién enumerados, y a menudo se prestan para confusiones, cuando no derechamente para conjeturas erróneas. Son escasos los textos que abordan la extrema complejidad que supone afrontar esta problemática, y casi siempre desde campos disciplinares estanco, que rara vez buscan dialogar y tender puentes desde el arte, la historia, la teología, la simbología y la arquitectura, a una problemática tan crucial como la articulación litúrgica del espacio gótico, su apogeo y decadencia acelerada.

Esto ha requerido un esfuerzo enorme por nuestra parte para poder establecer con precisión el punto de inflexión entre lo que postulamos como la esencia del espacio gótico, denominándolo «la conquista del espacio unificado» para luego contrastarlo con su antípoda «la ruptura del espacio unificado», todo ello en un lapso increíblemente rápido. La realidad litúrgica del misterio divino celebrado era el horizonte del proyecto arquitectónico gótico. El armónico acuerdo alcanzado entre el espacio y las necesidades rituales y litúrgicas es la impronta del arte gótico. La superación de la realidad material o sensible que elevaba al feligrés a la contemplación de las realidades invisibles y eternas, así el espacio gótico se percibía como espacio transfigurado que servía de soporte para la contemplación del Misterio Divino. Las operaciones y alteraciones del fundamento esencial de la catedral, que comenzarían a sucederse a fines del s. XIII y en los años siguientes, implicarían una fragmentación tal del espacio, que haría entrar en una profunda contradicción con la realidad misma que quería vehicular.

Por tanto, hemos querido establecer que la solución espacial planteada por la arquitectura del gótico clásico tuvo una enorme coherencia y adecuación con las necesidades litúrgicas y como corazón simbólico y formal de la comunidad que albergaba, pero bastó poco para desencadenar un proceso de desarticulación sistemática del complejo logro alcanzado. Proceso que se inició a finales del siglo XIII, en el centro neurálgico mismo de la catedral, en su propio corazón, que era el cabildo catedralicio, para precipitar el certificado de defunción de la era medieval en el siglo XV. Los procesos de restauración posteriores, ya no percibían la unidad orgánica entre arquitectura y liturgia del período precedente a la crisis, pues esta se había ido oscureciendo en el lento declinar del otoño del medioevo, y se abocaron más a combatir los excesos puristas de la visión reformista que se había iniciado en los países del norte. Los ecos de sus nefastas implicancias todavía se pueden sentir en nuestra época. Lograr establecer sus causas, alcances y consecuencias es lo que hemos intentado hacer a lo largo de toda esta tesis.

También intentaremos proponer vías de recreación de los mecanismos de recuperación del arte sacro, ya que volver a hacer catedrales góticas no solo no es posible, sino que tampoco es deseable. Pues lo que debemos generar son modos de operación análogos, no idénticos. El rescate de un arte y una arquitectura sagrada fundamentada en leyes eternas, que salga del estridente y cambiante flujo del tiempo, permitirá reencontrarnos con esa dimensión atemporal y reconectarnos con la esencia de lo divino. Probablemente en ello radique el rescate de la misión salvífica de Occidente.

El objetivo de este último capítulo, es poder establecer las causas y consecuencias que llevaron a la arquitectura catedralicia peninsular a establecer un modelo propio y divergente a la experiencia francesa, que tuvo mucha influencia a partir de las innovaciones propuestas por las sedes episcopales de Santiago de Compostela y Toledo en el desarrollo de la arquitectura catedralicia hispánica posterior conocida como el «modo español». Las implicancias no serían tan relevantes de no ser porque precisamente, la experiencia espacial y cultural desarrollada en España será trasplantada posteriormente a las Indias Occidentales, expresada preclaramente en la experiencia americana de las catedrales de México, Puebla y Cuzco, principalmente, cuyos alcances son claramente visibles hasta hoy.

Analizaremos primeramente como la catedral primada de Toledo será el eje rector del «modo español» que provocará la ruptura del espacio unificado conseguido durante el gótico clásico, y cómo pudo influenciar tan determinadamente en el ulterior desarrollo del espacio catedralicio hispánico. Después indagaremos acerca de las consecuencias del traslado del coro a la nave, alterando y fragmentando la secuencia tradicional de presbiterio-coro-nave de fieles, marcando un precedente esencial en las catedrales españolas. Luego revisaremos las repercusiones simbólicas que tuvo el desarrollo de los gigantescos retablos peninsulares en la liturgia y la arquitectura. Finalmente haremos un breve análisis de la catedral de Sevilla, que consideramos la culminación de este «modo español» y porque de aquí partieron los barcos que llevarían las influencias tipológicas de las catedrales que se levantarían en el Nuevo Mundo. Queremos insistir que no deseamos realizar aquí una crítica a la belleza y calidad excepcional que representan los coros, cerramientos y sillerías góticas; sino que lo que nos proponemos aquí es ver en qué grado están implicados en el deterioro del arte sagrado y del sentido de su liturgia que había alcanzado el arte gótico en las centurias anteriores.

III. 3.1 EL TRASLADO DEL CORO: PRECEDENTE ESENCIAL EN LAS CATEDRALES ESPAÑOLAS.

Escribir acerca de las sillerías de coro de las catedrales españolas es escribir de una tipología arquitectónica singular y original dentro de la Europa Medieval continental. Su particular localización dentro del templo, sus funciones litúrgicas, su iconografía y su simbología han hecho de este espacio litúrgico una contraseña distintiva de las construcciones religiosas peninsulares. El hecho que dediquemos un epígrafe completo a este singular acontecimiento radica en que se alterará sustancialmente el espacio gótico que se había ido desarrollando hace más de un siglo, cuyo eje rector era Francia. La polivalencia de los coros es tal, que de ser el centro neurálgico de la celebración litúrgica, la excesiva clericalización del templo- catedral y el aumento desmedido de sus canónigos, pasará a saturar el espacio cultural, comenzando su proceso de descomposición como espacio unitario. De su función original de acoger al grupo de canónigos que cantaban y rezaban comunitariamente el oficio divino a configurarse en un signo exclusivo y excluyente que tuvo amplia resonancia en el desarrollo tipológico del gótico hispánico, exigirá indagar más allá del mero aspecto funcional, y adentrarse en aspectos de orden externo que influirán decisivamente en las particulares soluciones planeadas y desarrolladas en el gótico español y las catedrales herederas en las centurias siguientes.

El problema de su ubicación y denominación ha exigido poder diferenciar la solución tradicional de mantener unido la Capilla Mayor y el Coro en el Presbiterio, situado siempre en la cabecera oriental o ábside de las catedrales. Dicha solución se heredaba de la arquitectura románica y del gótico desarrollado en otras latitudes, pero jalonadas por Francia. El coro de las catedrales, como ya hemos insistido, se desarrolló en la nave, inmediatamente al oeste del crucero, eje simbólico y formal de la catedral por confluir las seis direcciones del espacio, que tenía su expresión formal en el cambio de módulo rectangular de la nave al módulo cuadrado –y más amplio-, del crucero y que era rematado por una torre o cimborrio habitualmente –y que la más de las veces era el elemento más vertical de la catedral. Ahora ambos espacios quedaban separados y unidos por lo que llegó a denominarse como el Eje Sacro, camino que unía el coro con el

Altar Mayor rompiendo funcionalmente la continuidad del transepto al interponer dicho eje sacro con cadenas o cuerdas, para permitir un acceso directo de los clérigos para los servicios de altar. Por tanto ahora ya no se podía aludir indistintamente a la capilla mayor y al lugar de reunión del clero en la nave como antaño. *“Algo muy similar ocurrió con el trascoro, cuya indefinición terminológica, que llevó a usar el término tanto para referirse a la parte trasera del altar mayor como a los cierres frontal y lateral del coro situado en la nave, hizo que este espacio se convirtiese en uno de los más complejos del templo cristiano”*⁶⁰². La nomenclatura con que se singulariza este nuevo cerramiento o parte de él, es amplio y confuso: *jubé*, *choeur*, *facistol*, *tribuna*, *antecoro*, *trascoro*, *leedoiro* o *legitorium*, lo que habla de su inclusión forzada a la propia naturaleza y sentido del espacio cultural.

*Con todo, una vez establecido el coro como un lugar fijo dentro del edificio eclesiástico, fue adaptándose o adecuándose a las necesidades y tradiciones de cada zona geográfica. Así, por ejemplo, en Francia, el coro se situaría generalmente en el presbiterio, lo que traería como consecuencia la utilización del término «choeur» (coro) para denominar ambos espacios. Por el contrario, en España ambos términos, coro y presbiterio, tendrán significados diferentes a pesar de que la influencia de los modelos góticos franceses se dejó ver, y mucho, en la arquitectura de las grandes catedrales españolas del período medieval. Sin embargo, parece que en lo que al coro se refiere, el modo a la francesa no tuvo buena acogida. A esto pudieron contribuir varios aspectos, como por ejemplo la proyección de los edificios con cabeceras mucho menores que las francesas, o el intento cada vez más fuerte de la iglesia de acercarse a los fieles, por lo que el coro situado entre el altar mayor y estos últimos no resultaba práctico; y lo que era más importante, la tradición románica anterior, como ahora veremos con el ejemplo del coro pétreo de Santiago de Compostela*⁶⁰³.

No obstante estos argumentos, nos parece que debemos descartar posiblemente al menos una de las razones esgrimidas por Hernández Plaza. Nos parece más probable que la solución que se adopta en España tiene como referente inmediato, en cuanto a la secuencia espacial, de oriente a poniente: presbiterio-coro de monjes-coro de legos-, propio de las iglesias monásticas y abadías cistercienses españolas –Rueda, Sacramenia, Veruela, Santes Creus, Poblet, Valdediós, etc-, y francesas, - Silvacane, Le Thoronet,

⁶⁰² HERNÁNDEZ PLAZA, Alejandra. *“Las sillerías de coro en las catedrales medievales hispanas (I). El Maestro Mateo y Santiago de Compostela”* en revista digital *Témpora: magazine de Historia*. Visitado el 16.09.2015. Enlace web: <http://www.temporamagazine.com/las-sillerias-de-coro-en-las-catedrales-medievales-hispanas-el-maestro-mateo-y-santiago-de-compostela/>.

⁶⁰³ *Ibíd.*

Senánque, Pontigny, Morimond, Fontenay, etc.-, que no recibían masas de fieles comúnmente ya que gozaban de autonomía y privacidad por la constitución misma de la orden [FIG. 304]. En cuanto a su trazado está influida por la traza románica de Santiago de Compostela y la fuerte impronta de las catedrales románicas españolas al norte del río Duero y en la Marca Hispánica [FIG. 305]. Herederas de una situación -en cierto modo transitoria y singular-, se tomó como modelo y matriz el coro propuesto por Mateo, y confirmado con la traza y disposición del coro de la Catedral de Toledo. Como solución estructural se adoptó, por tanto, el esquema altar mayor-fieles-coro, ocupando este último los primeros tramos de la nave central, separados por el transepto y que permitiría al Cabildo Catedralicio y al Obispo trasladarse en «procesión» desde el espacio del coro hasta el altar mayor a través de la llamada Vía Sacra para dar su bendición durante el desarrollo de la Eucaristía. Es decir, la procesión quedaba reducida espacial y funcionalmente a los clérigos desde el Coro al Presbiterio. Es decir, se construía un auténtico templo dentro del templo, con la imposibilidad de hacer la procesión de cara al sol por parte de la feligresía.

Y es que el coro servirá al desarrollo de la liturgia; Además de servir como espacio de reunión del clero catedralicio para asistir a los oficios divinos y para rezar y cantar durante las horas canónicas, convirtiéndose así en su fiel reflejo, que en cada Diócesis responde a un modelo distinto. Otro punto importante será la elección del coro como centro de la vida religiosa de la catedral en importantes festividades como Navidad o Semana Santa. De este modo, en determinados períodos del año, el espacio coral se transformaba para acoger los ornamentos que eran necesarios para el desarrollo del acto litúrgico correspondiente; incluso, por ser el coro uno de los dos espacios más destacados de la catedral, en estas fechas excepcionales daba cabida a numerosas e importantes personalidades civiles de la ciudad que acudían a los actos litúrgicos. Los personajes destacados ocuparían la zona alta de la sillería; si por ser un coro de reducidas dimensiones no disponía de doble sillería, estas personalidades ocupaban bancos centrados y destacados, pero siempre dentro del espacio coral. Así, vemos que la función del coro en la Edad Media y los siglos posteriores sobrepasó lo litúrgico y diferentes actividades sociales, civiles o gubernamentales que tuvieron cabida en él. Existían también eventos especiales en los que las propias autoridades civiles de la ciudad utilizaban estos espacios como lugar de celebración de reuniones que, a menudo, giraban en torno a la economía; reuniones que no suponían ningún problema para el clero, es más, se aprovechaban de ellas, en el buen sentido de la palabra, pues les permitía participar

*y elevar la autoridad eclesiástica dentro del gobierno de la ciudad y su toma de decisiones*⁶⁰⁴.

Pero en lo referente al exclusivo uso litúrgico y sentido simbólico del espacio cultural, debemos comprender que junto a ello, se rompía también el simbolismo del crucero – lugar de recepción de la comunión- y se disponía en aquel –aparentemente- a algunos fieles a ambos lados del eje sacro. Simplemente nos merece ciertas dudas, sobre todo porque la gente hasta el s. XVI permanecía de pie durante el oficio de la Misa, lo cual impediría a los clérigos sentados en el coro bajo de ver algo del suceso litúrgico que acontecía en el Presbiterio. Si realmente ocurrió así, debemos considerar que el crucero de Toledo tiene capacidad para acoger a doscientos fieles y el de Sevilla, el más grande, de unos trescientos feligreses. Pensemos que en Amiens o París podían participar unas diez mil y siete mil quinientas personas respectivamente, antes de que los coros perdieran la transparencia. Por tanto debemos aventurar que sin duda, esas doscientas o trescientas personas debían haber sido los personajes más notables del burgo, y no cualquier fiel [FIG. 306].

Es patente pues, la importancia que alcanzaría este espacio eclesiástico en el medievo, algo que no pasó desapercibido en la Catedral de Santiago de Compostela. Este edificio vio desarrollarse en su interior los dos tipos de coros imperantes: el situado en el presbiterio, tras el altar mayor, y el que durante la Plena y Baja Edad Media comenzaría a ubicarse en los tramos centrales de la nave principal. Poco es lo que se ha conservado de esta segunda construcción en piedra, pero suficiente para establecer las posibles funciones que tuvieron cada una de las partes que lo componían y, de este modo, elevarse como el primer gran ejemplo de

⁶⁰⁴ *Ibíd.* “Creo que hay que abrir una paréntesis en este punto pues, en fechas no muy lejanas a nosotros, 1964, todavía se incluía en las normas promovidas por el Vaticano la importancia del coro dentro del desarrollo litúrgico. El mejor ejemplo de ello la Constitución *Sacrosanctum Concilium* sobre la Sagrada Liturgia, que vio la luz bajo el pontificado de Pablo VI y que no era más que una continuación del Concilio Vaticano II comenzado por su antecesor Juan XXIII”. (N. del A.). Dicho texto es el que sigue: P. Paulo VI, **CONSTITUCIÓN SACROSANCTUM CONCILIIUM SOBRE LA SAGRADA LITURGIA** (1964)

Obligación del Oficio divino

95. Las comunidades obligadas al coro, además de la Misa conventual, están obligadas a celebrar cada día el Oficio divino en el coro, en esta forma:

- a) Todo el Oficio, las comunidades de canónigos, de monjes y monjas y de otros regulares obligados al coro por derecho o constituciones.
- b) Los cabildos catedrales o colegiales, las partes del Oficio a que están obligados por derecho común o particular.
- c) Todos los miembros de dichas comunidades que o tengan órdenes mayores o hayan hecho profesión solemne, exceptuados los legos, deben recitar en particular las Horas canónicas que no hubieren rezado en coro.

96. Los clérigos no obligados a coro, si tienen órdenes mayores, están obligados a rezar diariamente, en privado o en común, todo el Oficio, a tenor del artículo 89.

97. Determinen las rúbricas las oportunas conmutaciones del Oficio divino con una acción litúrgica.

En casos particulares, y por causa justa, los ordinarios pueden dispensar a sus súbditos de la obligación de rezar el Oficio, en todo o en parte, o bien permutarlo.

la tipología coral hispana. El origen de esta construcción lo debemos situar a partir de 1168, cuando el rey Fernando II, tras las dificultades que estaban surgiendo con la terminación de la nueva catedral, concede una especial donación al maestro Mateo para que finalizase, junto a su taller, las obras de la misma, dentro de las cuales se incluía el Pórtico de la Gloria, su propia cripta, la culminación de las naves, la fachada occidental y, por supuesto, el coro. Éste debió de comenzarse hacia 1200, finalizando probablemente su construcción un poco antes del 3 de abril de 1211, fecha en la que Alfonso IX preside la consagración de la catedral románica. Ocupando cuatro tramos de la nave central, se cerraría en su parte posterior a través del leedoiro, una amplia tribuna que se antepone a la fachada del trascoro y que desempeñó diversas funciones. La planta de esta estructura no se ha podido fijar de manera exacta, a pesar de todos los restos y datos que del coro se conservan. La reconstitución de sus partes es prácticamente segura, exceptuando la cabecera y el leedoiro, más destruidos. Esta parte sería la encargada de romper la simetría de los brazos, paralelos y exactamente iguales⁶⁰⁵.

El *Leedoiro* o *Legitorium*. Se refiere a la parte alta del coro desde la que se efectuaban las lecturas litúrgicas. En el coro del maestro Mateo estaba situado a los pies del coro [FIG. 307]. Era, pues, semejante al jubé de las catedrales francesas, y bajo él quedaba un espacio que se ocupó con capillas de fundación particular en el siglo XIV. La unión y el tránsito con la capilla mayor quedaba asegurada y reservada, al menos desde 1288, por una cadena que delimitaba un pasillo que dio origen a la *Vía Sacra*, que pervivió hasta el levantamiento de la sillería de madera en 1946⁶⁰⁶.

Tras la cabecera del coro se levantaba una amplia tribuna que las constituciones de 1255 denominan "pulpitum" y otros documentos posteriores "legitorium" o "leedoiro", ya que desde allí se proclamaban las lecturas litúrgicas. Era, pues, en este sentido similar al "jubé" francés. Sus amplias proporciones, equivalía a un tramo de la nave central, permitieron utilizarla para diversos fines, por ejemplo como circunstancial sala capitular. En determinadas solemnidades se ornamentaba e iluminaba con hachones. Bajo el "leedoiro", según documentos del siglo XIV, se situaron altares dedicados a San Jorge y los diez mil mártires, y a Santa Úrsula y las once mil vírgenes, así como algunos enterramientos. Un crucifijo colocado sobre el leedoiro era visible tanto desde el coro como desde la nave⁶⁰⁷.

⁶⁰⁵ HERNÁNDEZ PLAZA, Alejandra. "Las sillerías de coro en las catedrales medievales hispanas (I). El Maestro Mateo y Santiago de Compostela" en revista digital *Témpora: magazine de Historia*. Visitado el 16.09.2015. Enlace web: <http://www.temporamagazine.com/las-sillerias-de-coro-en-las-catedrales-medievales-hispanas-el-maestro-mateo-y-santiago-de-compostela/>.

⁶⁰⁶ Ver YZQUIERDO PERRIN, Ramón. "El coro pétreo de la catedral". Publicado en *Arte Historia*. Visitado el 16.09.2015. enlace web: <http://www.artehistoria.com/v2/contextos/7040.htm>

⁶⁰⁷ FUNDACIÓN BARRIÉ. "Reconstrucción del coro pétreo del maestro Mateo". Visitado el 16.09.2015. enlace web: <http://www.fundacionbarrie.org/webcoro/historia/historia.htm>

El coro pétreo de la catedral de Santiago se realizó durante la campaña constructiva dirigida por el Maestro Mateo hacia el 1200. El clero capitular se acomodaba en la sillería coral para la celebración de las horas canónicas ocupando siempre el mismo sitio, según su categoría. El obispo carecía de sitio al no tener obligación de asistir al coro [FIG. 308].

Esta singular sillería coral se utilizó hasta que, siendo arzobispo de Santiago Juan Sanclemente, se decide su derribo. El 20 de julio de 1599 el Cabildo acordó suprimir la puerta de la cabecera para colocar en su lugar la silla arzobispal y efectuar otras modificaciones para adecuar el coro a las disposiciones del concilio de Trento. Tales reformas condujeron, finalmente, a derribar el coro medieval a finales de 1603 y principios de 1604, sustituyéndolo por otro de madera. Castellá Ferrer, testigo de su destrucción, escribió: "se ha desecho el mas lindo Coro antiguo que avía en España"⁶⁰⁸.

Recordemos que existía este precedente —que ya analizamos—, que era el coro de la catedral de Santiago de Compostela, ejecutado por el maestro Mateo en los tres últimos cuerpos de la nave, inmediatamente al poniente del crucero, en el s. XIII colocando una sillería de treinta y seis asientos para canónigos. Por tanto el modelo de Santiago será ampliamente replicado en España, así *"las catedrales españolas llegaron a tener una fuerte personalidad dentro del panorama europeo, en virtud de la ubicación del coro"*⁶⁰⁹. Lo extraño de todo es que la particular disposición del coro de Compostela se explica como una solución específica dado el uso del transepto como espacio de circulación puesto que no se podía ingresar por la nave central por el pronunciado desnivel topográfico que no se había solucionado colocando una escalera adecuada⁶¹⁰. No obstante, Navascués Palacio lo observa como una virtud propia desarrollada en la arquitectura catedralicia hispánica.

Este, por ser el elemento cardinal de la liturgia en su desarrollo espacial, llegó a condicionar la forma de la catedral que, sin el coro, sólo resta como una iglesia grande. El alcance histórico, geográfico, cronológico, artístico, arquitectónico, litúrgico y musical de los coros españoles, es de tal magnitud que no tiene parangón más allá de nuestras fronteras, constituyendo por sí, en su inseparable identificación con la arquitectura de la catedral, una de las facetas más extraordinarias del patrimonio cultural español⁶¹¹.

⁶⁰⁸ *Ibíd.*

⁶⁰⁹ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *Teoría del coro en las catedrales españolas*. Madrid: Discurso de ingreso en la Real academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1998, pp. 10-11.

⁶¹⁰ Esto está explicado claramente en el epígrafe II.3.9 EL CORO DE LOS CANÓNICOS de la presente tesis.

⁶¹¹ *Ibíd.*, p. 11.

Debemos indicar que esta solución planteada en el coro de la catedral de Santiago de Compostela se constituyó en la solución generalizada de la arquitectura interna del templo hispánico, desplazándose los coros a los últimos tramos de la nave, adyacentes al crucero, en la casi totalidad de las catedrales peninsulares. Ahora, el alcance que tiene esto debe referirse y evaluarse en la medida, exclusivamente, del uso litúrgico que permite y acoge, y no a otras supuestas ventajas o virtudes anexas. Estamos de acuerdo con Navascués Palacio cuando afirma que *“el coro viene a ser el corazón de la catedral que impulsa la vida en aquel cuerpo arquitectónico. El coro da la medida y fuerza de su cuerpo capítular. El coro y sus funciones litúrgicas, desde la asistencia al rezo de las horas hasta al solemnidad prestada a las celebraciones por la capilla de música, son en definitiva la razón última que define a la catedral frente a cualquier otro tipo de templo”*⁶¹², pero no se infiere de eso de que deba ser un cuerpo extraño, sobrepuesto, interrumpiendo el libre fluir procesional de la nave; tampoco debe entenderse que mientras mayor sea el número de canónigos en el coro mejor, pues ya hemos analizado sobradamente sus desestabilizadoras consecuencias en el capítulo anterior. Pensar en términos cuantitativos y con criterios de maximización sólo contribuye a oscurecer el problema. Menos se puede pensar en términos de contradicción, cuando solo cabe pensar en contrastes: no se puede alabar el crecimiento hipertrofiado del corazón, a costa de mutilar y fragmentar el resto de los órganos del cuerpo, en este caso la feligresía. Queremos insistir: La catedral es de todos, independiente que algunos la usen más, por las labores propias de su ministerio y exclusiva competencia. La catedral es de todos y cada cual debía buscar la manera de apropiarse adecuadamente de ella.

Un elemento más a considerar: el factor histórico en que está envuelta España en el marco de la reconquista también agregará algunos elementos a la particular solución de los coros, especialmente en los motivos que animan las sillerías góticas. El hecho que se concluyeron diez de las tallas góticas de las sillerías en las catedrales góticas hispanas en un lapso de cincuenta años, lo que además aunará el contenido temático o programa iconográfico de las sillerías de los coros y otros tipos de variantes:

Pero estas y otras condiciones similares no habrían producido probablemente las sorprendentes concordancias que nosotros encontramos en estos conjuntos de no haber sido por las apremiantes circunstancias socio-históricas que imperaban en España en esta época. Destacan entre ellas la unificación nacional, marcada por la

⁶¹² *Ibíd.*, p. 11.

unión política de Castilla y Aragón, la reconquista definitiva de su territorio de los moros y el obligado establecimiento de una identidad religiosa.

Estos importantes progresos se vieron acompañados por una gran confusión, imbuidos a menudo de pasiones sociales de tal calibre que se dejaban sentir en todas las manifestaciones culturales de la época. [...]

En estas maravillosas colecciones escultóricas,[...] se verán muchas que son reflejo de la Reconquista (casos de Toledo y Sevilla); del nuevo orden social establecido en las tierras reconquistadas y repobladas de los colonizadores del «Lejano Oeste» español, Extremadura (Plascencia, ciudad Rodrigo), y otros aspectos de aquella gran sacudida histórica, tales como expresiones de sentimientos antirraciales contra moros y judíos o, en un sentido positivo, la absorción de elementos de su cultura por los cristianos⁶¹³.

Es muy probable apuntar –como decíamos-,a que el particular diseño de la catedral gótica hispánica haya estado apremiado fuertemente por la solución de las cabeceras románicas en cuanto a solución formal del coro-presbiterio, sin la consideración del crecimiento desmedido e inarmónico del cuerpo de canónigos, por el efecto de asincronía del desarrollo del románico peninsular, dado que estaba en plena cruzada interna contra el invasor musulmán, y esto haya hecho extender la época dorada del románico en la península, dado la fuerte influencia que ejercía el santuario nacional de Santiago de Compostela en el imaginario arquitectónico y en la memoria colectiva del español. Mientras más se alejaban de la ruta jacobea o camino francés, más tenue se hacía la influencia formal del gótico francés, eje rector del estilo. De allí que Burgos y León sean muy “francesas”, y no lo sean el resto del elenco catedralicio español. Por lo que se vieron enfrentados a un cierto tradicionalismo formal –de tipo románico-, con una explosión demográfica de los cabildos -más propias de la época del gótico-. La no adecuación de forma de vida con la forma debida, generó una contradicción con el espacio cultural que la debía acoger, que terminó por resolverse –de modo lamentable a nuestro modo de ver-, con la construcción del cerramiento del coro en medio de la nave cercenando y deteriorando el espacio gótico, el que había sido su más perfecta y lograda cualidad. Los graves inconvenientes litúrgicos que ya analizamos anteriormente, ahora nos detendremos en la especial significación que tuvieron las relaciones entre la autoridad espiritual y el poder temporal al agregarse el factor burgués a esta ecuación, que creemos fue clave para la evolución del espacio cultural.

⁶¹³ KRAUS, Dorothy y KRAUS, Henry. *Las sillerías góticas españolas*. Madrid: Alianza, 1984, pp. 9-10.

Todos los argumentos esbozados hasta este momento no explican por sí solos la serie de operaciones que se sucedieron en las catedrales góticas del siglo XII y XIII en los siglos posteriores. Son más bien consecuencias de relaciones causales mucho más profundas que operan al interior de hábitos mentales que empezaron a cambiar lentamente con la llegada y ascenso de la burguesía triunfante, clase social dinámica y centrífuga que alterará el orden de castas que se había desarrollado durante la Edad Media. Por tanto falta todavía enunciar el problema que supuso el paso de la tensión creadora entre la autoridad espiritual y el poder temporal –propia de los siglos X al XIII-, a la confusión de roles que operará en los siglos siguientes. El rol que jugará la burguesía será clave para generar una atmósfera psíquica que arrastrará el orden social y espiritual existente hasta antes de su surgimiento. Este factor, creemos, ha sido escasamente considerado en el poderoso influjo que ejercerá en el ámbito clerical, ya sea en el papado, en los obispos y en sus cabildos catedralicios. Postularemos que la asincronía con que se dio el gótico en la península ibérica, debido al gran esfuerzo que supuso erradicar a los invasores musulmanes, fue clave para encontrar una atmósfera psíquica turbulenta en cuanto a sus nuevas configuraciones sociales. La expansión y afianzamiento territorial unido al crecimiento económico y consolidación de esta nueva clase emergente, se expresará entre otros agentes, en la erección de las grandes catedrales españolas durante los siglos XIII al XVI con el nuevo rol que ejercerá la iglesia local.

De los ámbitos homogéneos y diferenciados que en las sociedades tradicionales se desarrollaban con respecto al ejercicio del poder, que emanaban tanto del ámbito espiritual -expresado en el poder sacerdotal-, como del ámbito temporal -manifestado en el poder real-, que son análogas a las expresiones contemporáneas del conocimiento y la acción, donde el fundamento de la necesidad de subordinación del poder temporal a la autoridad espiritual se derivaba directamente de la necesidad de subordinar la fuerza a la sabiduría o la materia al espíritu. En la encrucijada de este momento capital, estos ámbitos diferenciados se complicarían y confundirían con elementos heterogéneos que terminarían por hacer abandonar los presupuestos metafísicos para provocar un fuerte descenso hacia las tendencias igualitarias, nivelándose en la mediocridad y expresándose en relaciones puramente cuantitativas como sólo lo que es desprovisto de cualidad puede llegar a ser.

En definitiva, el debate se plantea habitualmente sobre las relaciones jerárquicas que deben existir entre ambos; es una lucha por la supremacía, y esta lucha se

*produce invariablemente de la misma forma. Vemos que los guerreros, en posesión del poder temporal, tras haber estado inicialmente sometidos a la autoridad espiritual, se rebelan contra ella, se declaran independientes de todo poder superior o incluso tratan de que esa autoridad –a la que, sin embargo, habían reconocido inicialmente como fuente de su poder- se les subordine a fin de hacer de ella un instrumento al servicio de su propio poder. Esto basta ya para mostrar que hay en esa rebelión una inversión de las relaciones normales; pero se ve aún con mayor claridad al considerar esas relaciones como si se tratara no simplemente de funciones sociales más o menos definidas, cada una de las cuales puede tender de manera bastante natural a competir con la otra, sino como los dos campos en que se ejercen respectivamente dichas funciones; son, en efecto, las relaciones de esos campos las que lógicamente deben determinar las de los poderes correspondientes*⁶¹⁴.

Pero permítasenos hacer una aclaración preliminar. Cuando utilizamos el término «poder», lo hacemos sólo a modo de usar una simetría exterior, pues para el orden espiritual nos parece más apropiado y exacto usar el término de «autoridad», pues la acepción de «poder» se reserva al orden temporal en sentido estricto, puesto que indica que la naturaleza de su poder evoca la idea de potencia o fuerza, de naturaleza material o física, que se manifiesta exteriormente y se afirma por el empleo de medios externos, y por definición, así es el poder temporal. De modo contrario, la autoridad espiritual, es esencialmente interior, sólo se afirma por sí misma, con independencia de todo apoyo sensible, y se ejerce, en cierta medida, de modo invisible, amparado en su fuerza moral y *“al menos en el caso de una autoridad espiritual en estado puro, si podemos expresarnos así, hay que comprender que se trata de un poder completamente intelectual, cuyo nombre es «sabiduría», y de la fuerza única de la verdad”*⁶¹⁵.

En ese sentido, la función esencial del sacerdocio era la conservación y la transmisión de la doctrina tradicional en la que toda la organización social encontraría sus principios fundamentales, asegurando la doctrina en cuanto a sus verdades inmutables cuando se tratase de tradiciones auténticamente ortodoxas. Por tanto su verdadera función es de conocimiento y de transmisión de esa enseñanza, y por eso su atributo propio es la sabiduría, más otras funciones de índoles más externas como la realización

⁶¹⁴ GUÉNON, René. *Autoridad espiritual y poder temporal*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2001, pp. 28-29. Pensemos en la naturaleza de los conflictos entre el cabildo y el obispo durante la época del gótico. En el origen de las pugnas entre el rey Felipe IV y la orden del Temple, secundado a su vez por un papa pusilánime y endeudado como Clemente V, como a su vez, en todas las querellas involucradas en el nacimiento del movimiento protestante con Martin Lutero y la Iglesia Anglicana con Enrique VIII.

⁶¹⁵ *Ibíd.*, p. 30.

de ritos que se expresaban en la liturgia, por tanto ambas, eran modalidades del carácter sagrado de su función. En cuanto a la función regia, correspondía a éste todo lo que en el orden social constituye el gobierno propiamente tal, que se expresa en una función doble: administración y justicia, manteniendo el orden y protegiendo a la estructura social, regulándola y estabilizándola⁶¹⁶. No olvidemos tampoco que el poder regio tiene un origen suprahumano que es su única justificación posible. Ello basándose en las propias palabras de Jesús a Pilato: «*No tendrías potestad sobre mí si no se te hubiese dado de Arriba*»⁶¹⁷. Desconocer el origen y naturaleza de su autoridad y función es la causa, en gran medida, de la degradación auténtica de la función regia.

Ahora, la fuerte acentuación en lo mundano que ponía la nueva burguesía, dado que su prestigio se afirmaba en sus riquezas e influencias en el mundo coyuntural, con un creciente interés por participar en las estructuras de gobierno y de poder de sus ciudades, proporcionó un agente dinamizador en el resto de las estructuras sociales -que tuvimos ocasión de analizar detenidamente en todo el capítulo anterior-, que fue permeando en el estilo de vida y en el tenor de las preocupaciones del clero, sobretudo en el que estaba más ligado a las estructuras de poder de las ciudades, esto es, el cabildo catedralicio. Y esto –como sabemos- tenía mucho que ver con su origen. Pensemos que la elección del obispo por su clero y por el pueblo se había perdido. Los Concilios II de Letrán (1139) y el IV (1215) determinaron que el obispo fuese elegido directamente por el cabildo o por compromisarios a los que se determinaba un corto espacio de tiempo, con la condición de avisar previamente al rey de la convocatoria a elección. El obispo elegido era consagrado por el metropolitano a quien entregaba obediencia. Los arzobispos y los obispos exentos⁶¹⁸ eran consagrados por el papa.

*En cuanto a la nación de origen predominó, en general, el principio de naturaleza, pero no el localismo. La mayor parte de los obispos en cuanto a su extracción social procedieron de los niveles más altos de la sociedad; alta nobleza, pequeña nobleza señorial o ciudadana. Los obispos procedentes de los grupos menos pudientes, especialmente religiosos, fueron enviados a las diócesis más pobres. Cádiz, ciudad Rodrigo, Lérida y Tuy*⁶¹⁹.

⁶¹⁶ Cfr. *Ibid.*, pp. 30-33.

⁶¹⁷ Jn 19, 11

⁶¹⁸ La exención es un privilegio legal por el que un obispo es puesto fuera de la jurisdicción de un superior bajo el que normalmente estarían.

⁶¹⁹ SANCHEZ HERRERO, José. *Historia de la Iglesia en España e Hispanoamérica: desde sus inicios hasta el siglo XXI*. Madrid. Sílex, 2008, p. 106.

Sobre la preparación cultural de los candidatos episcopales, podemos afirmar que los obispos españoles (1050-1351) fueron parte del selecto grupo más culto de la época, *“a pesar de que el clérigo Diego García, en su tratado de devoción Planeta (1214) los describe como un puñado de ignorantes, perros mudos y otras muchas cosas, y el legado Juan de Abbeville (1228-1229), juzgaba de manera similar a los aragoneses y catalanes”*⁶²⁰. Hay antecedentes de que algunos hicieron sus estudios en Bolonia o París, algunos incluso participaron en la creación de universidades, otros son canonistas, teólogos, historiadores, como Rodrigo Jiménez de Rada.

*Capítulo aparte merece el estudio del dominio señorial episcopal. Obispos y cabildo, gozaron de un dominio mayor o menor, según las diócesis, integrado por un conjunto de propiedades territoriales, rentas, derechos, privilegios y exenciones, un verdadero señorío territorial y jurisdiccional, aunque, por lo general, no fueron los obispos grandes señores feudales. El beneficio episcopal va unido, en primer lugar, a la reconquista y la repoblación, restauración y creación de nuevas diócesis. El rey fue el primero en dotar las sedes episcopales y dar origen a su dominio territorial y jurisdiccional. Junto al rey encontramos a los particulares y los propios clérigos, especialmente los mismos capitulares, y al propio obispo. Unos y otros se movían por razones políticas, eclesiásticas, familiares, religiosas o devocionales. Entre los diferentes bienes que componían el dominio o señorío territorial, hallamos ciudades, villas y viñas, huertas, prados, dehesas, molinos, aceñas, lagares, bodegas, solares, baños, etc.*⁶²¹

Junto al dominio territorial, se desarrolló paralelamente el señorío jurisdiccional que actuaba en base a concesiones de exenciones, inmunidad, privilegios y una jurisdicción sobre los dominios, haciendo de éstos unos territorios autónomos sujetos a la potestad del obispo y del cabildo, quienes ejercieron sobre ellos un rol ejecutivo y judicial. Incluso, en algunos casos, se les autorizó el privilegio de acuñar monedas propias. De este modo:

Señorío territorial y jurisdiccional proporcionaban al obispo y cabildo cuantiosos ingresos en forma de rentas de tres clases. Territoriales, percibidas en bienes naturales; trigo, cebada, centeno, avena, etc., o en dinero, añadiendo a cada cine maravedís una gallina, gallo o capón. Rentas jurisdiccionales: impuestos, pechos o servicios que deberían pagar al rey: portazgos, marzadgas, martiniegas, tercias, penas de cámara, derechos del sello, impuesto personal sobre moros y judíos, etc. Rentas eclesiásticas: el catedrático o derecho de la visita anual o de la enseñanza de la doctrina cristiana, la luctuosa o contribución que los clérigos habían de entregar a sus prelados a la hora de la muerte y, el más importante, la tercera parte

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 106.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 107.

*de los diezmos parroquiales, en principio, percibida íntegramente por el obispo y con posterioridad compartida en un treinta o cuarenta por cien con los canónigos*⁶²².

Como dijimos en el capítulo anterior, a lo largo del s. XII, el cabildo se separó del obispo. Éste siguió siendo la máxima autoridad del cabildo y siguió interviniendo en su vida colectiva y particular. La jurisdicción episcopal se hacía extensiva también a las órdenes monásticas y mendicantes. Con estos últimos, a partir del s. XII se produjeron rencillas sobre todo por motivos pastorales. *“No abundan las noticias sobre la virtud y el celo pastoral exigido al obispo, ni sobre sus manifestaciones durante el ejercicio de su episcopado. El obispo hispano medieval, jefe del gobierno eclesiástico de su diócesis, señor de pequeños o grandes señoríos fue también un cortesano”*⁶²³. Recordemos que, pese a las tensiones existentes, del Cabildo Catedral, que era el conjunto de clérigos que atendían los cultos de la catedral; el obispo tomaba a sus principales consejeros y colaboradores para la dirección de la diócesis, o que la dirigieron colectivamente en tiempo en que la sede se encontraba vacante.

Durante el concilio de Palencia de 1100 se separaron las mesas episcopal y capitular. En la primera mitad del s. XIII se conceden constituciones capitulares a todas las diócesis, a partir de las de León de 1224. Según estas constituciones los cabildos se componen de dignidades: el deán, que preside; el chantre, director de todas las actividades del coro; el maestrescuela, cabeza de la escuela catedral; y los arcedianos. En un escalafón inferior estaban los canónigos, conjunto de clérigos, no necesariamente presbíteros, cuya función era el servicio del culto de la catedral, especialmente en el rezo del oficio divino en el coro. Formando un cuerpo inferior, sometido a los canónigos, estaban los racioneros y porcioneros. *“El número total de los componentes del cabildo oscilaba entre veinte o veinticinco miembros en Badajoz, Cádiz y Ciudad Rodrigo y los 100 a 125 de Palencia, Santiago, Sevilla y Toledo”*⁶²⁴. En general a la extracción social de los canónigos hay una mayor participación social de las clases medias y bajas; se sabe de canónigos hijos de artesanos, comerciantes y pequeños propietarios, aunque también estuvo bastante representada la nobleza alta y baja. *“Ente los capitulares los hubo ricos y menos ricos. La mayoría debía vivir al nivel de la nobleza ciudadana en casas más*

⁶²² *Ibid.*, p. 107.

⁶²³ *Ibid.*, p. 108.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 109.

*confortables, bien vestidos, alhajados y rodeados de siervos y criados*⁶²⁵. Pero la formación cultural de los clérigos dejaba bastante que desear, por lo que el concilio nacional de Valladolid de 1322, insistirá en la formación de éstos, disponiendo maestros de gramática y lógica en las colegiatas y en los grandes conventos. Se exige que uno de cada diez vaya a estudiar teología, derecho canónico o artes liberales. *“En cuanto a su vida cristiana particular se les recomienda confesarse y comulgar tres veces al año. Rezaban el Oficio Divino y oían la Misa por obligación, y a los presbíteros se les recomienda que la digan tres veces al año*⁶²⁶. Debemos saber que la formación del clero parroquial era mucho más deficitaria⁶²⁷. *“Los sínodos de los siglos XIII y XIV les obligaban a saber leer y cantar; obligación estrictamente en consonancia con su oficio: rezar el oficio divino, decir misa y administrar los sacramentos*⁶²⁸. Vamos revisando los distintos aspectos de la vida de los canónigos, y vamos comprobando que esa función sacerdotal tradicional de ser los garantes de la conservación y transmisión de la doctrina se ve sumamente menoscabada, quedándose en la mera expresión formal externa que corresponde al culto litúrgico y a la realización de los ritos.

*Es fácil comprender que la función del sacerdocio no es precisamente la que las concepciones occidentales, sobre todo en la actualidad, atribuyen al clero o a los sacerdotes, o que, al menos, aunque pueda ser así en cierta medida y en ciertos casos, puede ser también algo muy distinto. En efecto, lo que posee propiamente carácter sagrado es la doctrina tradicional y lo que se relaciona directamente con ella, y esta doctrina no adopta necesariamente una forma religiosa; «sagrado» y «religioso» no son, pues, equivalentes en absoluto, y el primero de estos dos términos es mucho más amplio que el segundo; si bien la religión forma parte del ámbito sagrado, éste comprende elementos y modalidades que no tienen en absoluto nada de religioso; y el sacerdocio, como su nombre indica, se refiere, sin ninguna restricción, a todo lo que verdaderamente se puede denominar «sagrado»*⁶²⁹.

Insistimos, la verdadera función del sacerdocio debía ser una función de conocimiento y enseñanza, y su atributo propio era la sabiduría, de la cual debían ser garantes, y según el texto de Sánchez Herrero, ésta dejaba bastante que desear. De allí

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 110.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 110.

⁶²⁷ *“El concilio de Lérida de 1229 da una visión panorámica bastante triste de la cultura clerical, afirmando «quod in partibus Yspanie ex defecto studiorum et doctrine multa et intolerabilia detrimenta animorum proveniunt (...) verum etiam ad multiplicem ignorantiam extirpandam», lo que quizás sea una exageración”.* *Ibid.*, p. 111.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 111.

⁶²⁹ *Op. Cit.* GUÉNON, René, pp. 31-32.

que no nos extrañe la acentuación en la participación del oficio litúrgico de los canónigos, dejando de lado otros aspectos como la formación intelectual –esto es, visión de mundo espiritual, inteligencia pura o conocimiento superracional-, para ser, por así decirlo, guardianes de la tradición, sino que quedarse en aspectos de índole más externa, secundarias, contingentes y de algún modo accidentales. Obviamente la observancia de los ritos constituye una preparación para una vía superior. Es medio, no fin.

Si, en el mundo occidental, lo accesorio parece haberse convertido en la función principal, si no única, es porque la naturaleza real del sacerdocio ha sido completamente olvidada; éste es uno de los efectos de la desviación moderna, negadora de la intelectualidad, que, si bien no ha podido hacer desaparecer toda enseñanza doctrinal, al menos la ha minimizado y rechazado a un plano secundario. Que no siempre fue así lo prueba la misma palabra «clero», pues originalmente clérigo no significa otra cosa que «sabio» y se opone a «laico», que designa al hombre del pueblo, es decir, del vulgo, asimilado al ignorante o al profano, al que no se puede pedir sino que crea lo que no es capaz de comprender, ya que ése es el único medio de hacerle participar de la tradición en la medida de sus posibilidades⁶³⁰.

Ahora, decir que el sacerdocio sea el depositario del conocimiento tradicional en ningún modo significa que tenga su monopolio, pues su misión no es sólo conservarlo de manera íntegra, sino que también es comunicarlo a todo aquel que tenga al apertura espiritual y según la capacidad intelectual de cada uno. Todo este conocimiento tiene su origen en la enseñanza sacerdotal, que sería el instrumento de su transmisión regular; *“y lo que aparece como más particularmente reservado al sacerdocio, en razón de su carácter de intelectualidad pura, es la parte superior de la doctrina, es decir, el conocimiento de los principios, mientras que el desarrollo de algunas aplicaciones conviene más a las aptitudes de otros a los que sus funciones propias ponen en contacto directo y constante con el mundo manifestado”⁶³¹*, es decir, con la esfera a la que se refieren esas aplicaciones. En términos de Karen Armstrong, al sacerdocio le incumbiría el *mythos*, encargado de dotar significado y sentido al mundo manifestado, pues en el sacerdocio la atención está fijada en los principios trascendentes e inmutables, de lo que todo lo demás no es sino su consecuencia accidental, por tanto se entienden como simples medios contingentes y subordinados. En otras palabras, la metafísica pura es patrimonio del sacerdocio. Al laico, el *logos*, le concierne la acción eficaz en el mundo,

⁶³⁰ *Ibid.*, pp. 32-33.

⁶³¹ *Ibid.*, pp. 34.

ejerciendo ese conocimiento fundamental en una aplicación instrumental. En el mundo medieval esta función le correspondería a la casta guerrera, la nobleza y el poder regio⁶³². Ahora, el «derecho divino de los reyes» se fundamentaba en que el rey recibía una «iniciación real» derivada de las enseñanzas del sacerdocio, así éste podía aplicar la justicia contingente en miras a la justicia divina por ejemplo. Así el rey ejerce su poder únicamente por mandato del cielo. “El «mandato del cielo» confería a la persona misma del rey carácter sagrado, incluso divino. Es también Suger quien dice, en su vida de Luis VI, que el rey, «vicario de Dios, realizaba la imagen de Dios en su persona y le daba vida... el rey lleva en sí mismo la viva imagen de Dios»”⁶³³. Naturalmente estas afirmaciones pueden causar asombro y escepticismo en el mundo de hoy, sin embargo no se apartan de la tradición monárquica universal ni tampoco de la teología cristiana, pues no quiere afirmar en absoluto que en la persona real hay una encarnación real y absoluta, total y sustancial de la divinidad, si no que existe una *encarnación funcional*; es la función del Rey del mundo, Cristo, que para actuar se encarna en la persona humana, de la que se sirve como instrumento. Y como Cristo es también el Sacerdote *in divinis*, el rey será también en cierto modo un rey sacerdote⁶³⁴.

⁶³² Sucederá no obstante, que -representado emblemáticamente por los emperadores del Sacro Imperio Enrique IV (1084-1105) y Federico II (1220-1250), el rey francés Felipe IV (1285-1314) y más tarde con el rey inglés Enrique VIII (1509-1547)-, la nobleza se rebeló contra la autoridad espiritual, ignorando el carácter relativo y subordinado de sus conocimientos, y los consideren como de su propiedad, y nieguen haberlos recibido de los sacerdotes y, en última instancia, lleguen incluso a pretenderlos superiores a los que son posesión exclusiva de estos últimos. Lo que de ahí resulta es la inversión de las relaciones normales entre los principios y sus aplicaciones. De este modo se llega a la negación pura y simple de todo principio trascendente; se trata pues, en todos los casos, de una sustitución de la metafísica por la física, entendiendo esas palabras en su sentido rigurosamente etimológico, o, en otros términos, de lo que se puede denominar «naturalismo» Cfr. *Ibid.*, p. 36. Como ejemplo preclaro tenemos que el 28 de noviembre de 1302, el papa Bonifacio VIII promulgó la bula *Unam Sanctam*, texto famoso en el que se hace una clara exposición de la doctrina pontificia medieval sobre la autoridad que corresponde al Papa en el mundo, tanto en el orden espiritual como en el orden temporal. Bonifacio exigió a Felipe IV, bajo pena de excomunión, la total aceptación de esa doctrina, a lo cual el monarca acusó al Papa de hereje y perjurio, y enviando al consejero real, Guillermo de Nogaret a Italia, donde hizo prisionero a Bonifacio y le afrentó públicamente. Liberado por el pueblo, el Papa arremetió contra Felipe IV con la bula *Super Petri Solio*, excomulgándolo y desligando a sus súbditos del deber de fidelidad. Un mes más tarde el Papa moría en Roma producto de la fuerte conmoción por la afrenta sufrida. Así terminaba el último gran conflicto medieval entre la autoridad espiritual y el poder temporal, y el primero en que el Pontificado salía de la lucha mortalmente vencido. Su sucesor Benedicto XI se apresuró a anular todas las penas canónicas contra Felipe IV, y años más tarde, en 1311 Clemente V, primer Papa en Aviñón declaraba «bueno y justo» el celo desplegado por el monarca en todo este asunto. Cfr. ORLANDIS, José. *Historia de la iglesia: La Iglesia Antigua y Medieval*. Vol. 1. Madrid: Palabra, 1989, p. 304.

⁶³³ HANI, Jean. *La Realeza Sagrada. Del faraón al cristianísimo rey*. Palma de Mallorca: José, J. de Olañeta, 1998, p. 188

⁶³⁴ Cfr. *Ibid.*, p. 189. El ritual de coronación de los reyes de Francia habla en el mismo sentido; al imponer la corona al rey, el arzobispo pronuncia una oración en el curso de la cual se dice: «*Debes saber que, gracias a ella (la corona) participarás en nuestro ministerio. Nosotros somos en los asuntos interiores los pastores y rectores de las almas; tú, en los asuntos exteriores, eres el verdadero siervo de Dios, el intrépido defensor de la Iglesia de Cristo contra todos sus enemigos y del reino que Dios te ha confiado*». Recordemos también ciertos privilegios eclesiásticos que se le conceden al rey: sentarse en el coro, acceso directo al altar, recibir el ósculo de la paz, ser incensado por el diácono, comulgar bajo las dos especies y participar en el servicio del altar en el ofertorio. Pero eso no es lo más importante. Los signos más

En cuanto a la burguesía, el comerciante, el campesino y el artesano –estos dos últimos de modo restringido–, cuyas funciones propias son de orden económico, les asisten ciertos conocimientos relativos en función de dichas aplicaciones, pero siempre de modo restringido. Necesariamente es así en toda jerarquía verdadera basada en la naturaleza de los seres. Recordemos que para el burgués, cuya actividad está directamente vinculada a los valores materiales, no de hecho y por accidente, sino en virtud de su íntima naturaleza, lo «real» es la riqueza, la seguridad, la prosperidad y el «bienestar»; los demás valores son secundarios para su vida instintiva; donde probablemente no «cree» en ellas en su fuero interno, *“su imaginación alcanza su pleno desarrollo en el plano de la estabilidad económica, de la perfección material del trabajo y el rendimiento, lo cual, traspuesto en el plano religioso, será la perspectiva exclusiva de la acumulación de méritos con miras a la seguridad póstuma”*⁶³⁵. Para esta clase lo «real» se ajusta a lo corporal, eso proporciona la dicha. Todo aquello que está fuera de las satisfacciones corporales podría aparecer como un «lujo» o incluso una «ilusión». En general, no hay lugar para la verdad, la nobleza y la belleza, todos, valores que escapan a las medidas de orden cuantitativo. Su virtud es la fidelidad, o una especie de rectitud tosca y opaca, pero sencilla e inteligible⁶³⁶.

En este sentido veamos algunas actitudes cultivadas por ciertos clérigos en España, para ver hasta qué punto los valores burgueses han permeado a los canónigos una vez que dejaron el dormitorio común y optaron por vivir en residencias privadas.

Estudio especial merece el celibato clerical, impuesto precisamente en España en el concilio de Elvira (300-306). Sin embargo, durante toda la Edad Media hasta mediados del siglo XVI hubo clérigos legalmente casados. Se trata de clérigos de simple tonsura, generalmente de hombres casados que se tonsuraban para poder gozar de algún beneficio eclesiástico y especialmente de la inmunidad y libertad clerical. Sus obligaciones eran muy escasas: llevar la tonsura y el hábito clerical, no ejercer profesiones seculares, participar en el coro los días festivos y asistir a las procesiones. En los sínodos de los siglos XIV y XV se habla de la cualidad de su matrimonio: ser casados una sola vez y con doncella.

Los concilios de Valladolid de 1228 y de Lérida de 1229 reconocen la situación de hecho en concubinato de los clérigos hispanos y prohíben a los clérigos «ordenados in sacris» tener barragana pública con la suspensión del oficio o beneficios que

decisivos del carácter sacerdotal de la realeza son las ropas de la coronación y sobre todo la unción sobre la cabeza con el Santo Crisma, que es el rito de consagración del Obispo. Ver. *Ibid.*, pp. 190 y ss.

⁶³⁵ SCHUON, Frithjof. **Castas y Razas**. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1983, p. 9

⁶³⁶ Cfr. *Ibid.*, p. 10

*poseyeran; excomulgan a la barragana y prohíben su sepultura eclesiástica, las barraganas clericales y sus hijos no podían heredar los bienes del clérigo su padre, ser clérigos, ni usar los privilegios clericales; los deanes, arcedianos y arciprestes debían trabajar para hallar a los concubenarios, suspendiendo a éstos de oficio y beneficio y haciéndolo saber al obispo. El papa Juan XXII envió como legado a Castilla a Guillermo Peyre de Godín, en mayo de 1322 para reformar la iglesia castellana*⁶³⁷.

La pregunta que debemos hacernos entonces es: ¿Cuáles fueron los efectos de estas disposiciones? Dado los acusados efectos que produjo este concilio en la actividad conciliar y sinodal –y que se prolongará hasta 1356-, urgió vehementemente la obligación del celibato clerical. *“Pero debió servir para muy poco, precisamente, puesto que tanto se repite la inútil e insistente condena de la incontinencia clerical. Se podría buscar explicación en que esta situación de concubinato existía desde tiempos antiguos, y que el pueblo aceptaba esta situación sin enfrentarse a ella, incluso la propuso sin que ello menoscabara su fe ni afectara a sus conciencias”*⁶³⁸. Quizás porque el clero parroquial ya se identificaban o refundían con el pueblo, y no como un ente separado. El sacerdocio no era lo «otro» sino lo «igual». Tampoco sabemos mucho de su vida de piedad. Todo clérigo ordenado *in sacris* tenía la obligación de rezar el Oficio Divino. Nada se dice de la confesión. Los clérigos no presbíteros –al igual que los canónigos- debían comulgar al menos tres veces al año, los presbíteros celebrar la misa tres o cuatro veces en el año.

Curiosamente se producía una suerte de analogía inversa; en el plano exterior, los clérigos estaban separados del pueblo por el cerramiento del coro, y en el plano interno no se diferenciaban mayormente de éste salvo por su participación en los cantos y rezos el oficio divino y su participación en la liturgia, lo que al resto le había sido vedado. Si podemos hablar de un «arte sacerdotal», que designa la puesta en acción de los conocimientos impartidos en la «iniciación sacerdotal», que sería todo el conjunto de técnicas propias de su dominio; este arte desapareció por completo; sin embargo era evidentemente representado emblemáticamente por el arte de los constructores de catedrales medievales–según hemos podido ir argumentando a lo largo de toda nuestra tesis-, pero ocurrió paulatinamente una confusión de este ámbito debido a una pérdida, a lo menos parcial, de la tradición, que fue consecuencia de la intrusión de lo temporal en lo espiritual; *“y fue así como se perdió hasta el nombre de «arte sacerdotal», sin duda hacia*

⁶³⁷ *Op. Cit.* SÁNCHEZ HERRERO, José, p. 111.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 112.

*la época del Renacimiento que marca, en efecto, desde todos los puntos de vista, la consumación de la ruptura del mundo occidental con sus propias doctrinas tradicionales*⁶³⁹. Emblemáticamente este momento está representado cuando Filippo Brunelleschi expulsa a los gremios de constructores y decide su contratación individual, cercenando todo espacio para la transmisión de la herencia del «arte sacerdotal», en la construcción de la cúpula de Santa Maria del Fiore, que más que ser la expresión del sentimiento religioso de la comunidad, se convierte en la expresión patente del poder político y civil de la ciudad de Florencia. Otros fijan con precisión a mediados del s. XV la fecha de la pérdida de la tradición antigua, que supuso la reorganización, en 1459, de las cofradías de constructores sobre una base nueva, pero en adelante incompleta⁶⁴⁰. Es preciso señalar que fue a partir de esa época cuando las iglesias dejaron de estar regularmente orientadas hacia el Oriente –como dice su propia etimología-, y ese hecho tiene, para lo que aquí tratamos, una importancia mucho más relevante de lo que a primera vista podría pensarse.

Por tanto en nada debe extrañarnos las profundas implicaciones que tuvieron la serie de operaciones consumadas en las catedrales góticas hispánicas, realizadas posteriormente a partir del siglo XIV, y por sobre todo durante los siglos XV y XVI. La extrañeza que provocan la multitud de elementos que rompen e interrumpen la continuidad visual, espacial y simbólica de la catedral, será por realizaciones que coinciden cronológicamente con la pérdida de dicho «arte sacerdotal». El panorama del cabildo y los obispos, en cuanto a su vida interna, refleja la misma pérdida y desintegración, siendo un correlato perfecto uno del otro. Todos los desaciertos practicados en las catedrales hispánicas provienen de intervenciones conscientes realizadas entre los siglos XIV al XVI, cuando los «clérigos» -los que debían ser sabios-, y los gremios de constructores –los que debían conservar el «arte sacerdotal»- habían perdido parte importante de la tradición, y sólo la poseían de modo fragmentario, perdiendo la matriz metafísica que la animaba, quedándose solo en el ámbito físico.

⁶³⁹ *Op. Cit.* GUÉNON, René, p. 39.

⁶⁴⁰ Los estatutos de la **Asociación de talladores de piedra y albañiles** (1459) también denominados LOS ESTATUTOS DE RATISBONA vienen de una reorganización de los antiguos Estatutos de las comunidades de constructores en Alemania, posiblemente elaborados en la asamblea masónica de 1275 en Estrasburgo, fueron revisados el 25 de abril de 1459 en la Asamblea de Ratisbona. En 1498 fueron sancionados por el emperador Maximiliano, y confirmados por Carlos V (1520) y Ferdinando I (1588). La Asamblea de 1459, celebrada en Ratisbona, sede de la Dieta germánica, fue convocada por Jobs Dotzinger, maestro de obras de la catedral de Estrasburgo. Trata también de asuntos generales concernientes a la arquitectura y a la cofradía. Para poder revisarlos en su forma completa y original, dirigirse al enlace web: <http://www.diariomasonico.com/cultura/simbologia/estatutos-ratisbona>

III. 3.2 CATEDRAL DE TOLEDO: ARQUETIPO DE LA RUPTURA DEL ESPACIO UNIFICADO

Tanto por el rol religiosos que jugará Toledo, cómo por la cronología de las diversas obras al interior de su catedral y como por la decisiva influencia que tendrá en ambos casos, la catedral primada, es que se presenta como el prototipo y arquetipo de la ruptura del espacio unificado.

Si Toledo puede considerarse «ciudad-museo», tal como la ha definido un cronista oficial, no es menos cierto que su Catedral constituye a su vez una «fabulosa urna» en la que se contiene toda una completa simbolización de las sucesivas etapas de la historia del Arte hispano: «todas las épocas, todos los estilos, todas las maneras y tendencias, y cada una representada por ejemplares de primer orden». Igual que lo hacen las biografías de sus arzobispos, representativas de todas las fases, capítulos y sucesos más trascendentes de la historia de España»⁶⁴¹.

Los orígenes de Toledo, se remontan una pequeña ciudad fortificada denominada como *Toletum* por el historiador Tito Livio⁶⁴² y que sería capital del reino visigodo, reuniendo las condiciones de «*urbs regia*» y capital religiosa a fines del s. VI, hasta caer en manos de los árabes tras la batalla de Guadalete en 711. Fue proclamada capital del reino castellano-aragonés por el rey Alfonso VI (ca. 1037-1109) en 1085. Alfonso VII (1126-1157) la convirtió en ciudad imperial ya que se hizo coronar en esa ciudad.

Toledo fue, para los cristianos, uno de los eslabones fundamentales del proceso de reconquista del territorio andalusí. Su anexión a Castilla fijó la nueva frontera del Tajo y consolidó la posición cristiana de los núcleos de la cuenca del Duero (...). Este hecho trascendente estuvo protagonizado por Alfonso VI de castilla, uno de los monarcas más influyentes de nuestra historia: a él se debe también la definitiva consolidación del Camino de Santiago, la instauración del rito romano promovido por el papa Gregorio VII y la entrada de monjes y prelados franceses a

⁶⁴¹ RUANO, Eloy Benito. *Dives Toledana. La catedral y los Arzobispos de Toledo*, p. 4. «Su calificación de «Rica» (*Dives Toletana*) se justifica no sólo por el esplendor de su arquitectura y el de los productos excepcionales de cada una de las bellas artes que alberga; ni por el valor estético y material de su fabuloso tesoro; ni por el de sus ornamentos litúrgicos, tapices y mobiliario sino también por la cuantía y extensión de los territorios de su señorío, por la primacía peninsular de su autoridad eclesiástica, por la actividad de su Scriptorium y el peso intelectual de su biblioteca». *Ibid.* P. 5.

⁶⁴² LIVIO, Tito. *Década 4*, libro V, cap. 21: «*Toletum ibi parva urbs erat, sed loco munita*»

*Castilla, lo que supuso un cambio radical en la estructura política y religiosa de nuestro territorio*⁶⁴³.

Posteriormente, entra en un proceso de crecimiento y desarrollo hasta que Felipe II –tras fuertes tensiones con el arzobispo–, traslada la capital a Madrid en 1561, dejando a Toledo sólo como una metrópoli religiosa, sede primada de España⁶⁴⁴. “*Su calidad de sede primada implicaba que sus arzobispos fueran los principales personajes del país desde el punto de vista eclesiástico, uniendo a ello un enorme poder económico y político*”⁶⁴⁵. Aunque estas tensiones no eran nada de nuevas, pues desde los albores del s. XIII la defensa de intereses materiales por parte de distintos obispos reproducía a escala local uno de los defectos que a escala general estaba prendiendo en el pontificado: cada vez más se acrecentaba una acusada tendencia de los más altos prelados a actuar muchas veces de hecho como príncipes seculares.

*La obra Planeta, escrita a principios del XIII por el castellano Diego García de Campos, presenta a los obispos como perros mudos, opresores de los pobres y enemigos del saber. Un estudio en detalle de figuras como el arzobispo don Rodrigo Jiménez de Rada, que gobernó la sede de Toledo durante la primera mitad del siglo XIII, no da la imagen de un asceta ni de un reformador, sino de un hombre con ambiciones políticas y materiales en ocasiones un tanto mezquinas. Su figura como consejero de varios monarcas y como historiador ha logrado, sin embargo, ocultar sus humanos defectos*⁶⁴⁶.

No obstante, la ciudad de Toledo mantendrá la primacía espiritual manteniendo su calidad de centro religioso de la nación, siendo en varias ocasiones residencia de la corte. Por ello pretenderá ser elevada al rango de ciudad imperial, amparándose en derechos históricos y pretensiones míticas. El cuidado puesto en las obras tanto del alcázar como de la catedral revelan estas aspiraciones. Toledo aspirará a convertirse en una Nueva Roma “*pero al mismo tiempo la catedral, una de las sedes religiosas más ricas de la*

⁶⁴³ SOBRINO, Miguel. *Catedrales. Las biografías desconocidas de los grandes templos de España*. Madrid: La esfera de los libros, 2009, p. 681.

⁶⁴⁴ Múltiples causas hacían muy difícil la permanencia de la capital política de un estado que aspiraba a constituirse en un estado moderno, tal como lo concebía Felipe II, en un territorio donde la falta de suelo urbano era un problema acuciante y en la que la autoridad religiosa podía entrar en directa confrontación con el poder real, como de hecho llegó a ocurrir con el arzobispo dominico Bartolomé Carranza (1503-1576). Éste fue muy influyente durante la Reforma católica tanto en Trento como en la restauración católica de Inglaterra bajo María I Tudor. Fue apresado por el tribunal de la Inquisición a causa de la publicación en Amberes en 1558 de sus famosos *Comentarios sobre el catecismo romano*. Un proceso complejo, largo e irregular le hará caer en desgracia y ser injustamente tratado.

⁶⁴⁵ DIEZ DEL CORRAL GARNICA, Rosario. *Arquitectura y Mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1987, p. 15.

⁶⁴⁶ MITRE FERNANDEZ, Emilio. *La Iglesia en la Edad Media: una introducción histórica*. Colección Historia Universal Medieval nº 8. Madrid: Síntesis, 2003, p. 124.

*cristiandad después de Roma, dominará, a través de sus maestros de obras, el panorama arquitectónico de la ciudad y aún del reino castellano*⁶⁴⁷. La comunidad toledana, resistiéndose al destino que se enfrentaba su ciudad, a la que querían elevar como metrópolis, emprenderá un vasto y ambicioso plan de reformas urbanas y arquitectónicas durante el s. XVI para intentar mantener su primacía [FIGs. 309 a 311].

Toledo había sido desde muy antiguo, un sobresaliente centro eclesiástico, durante los siglos de dominio visigodo, que ya en el año 400 había tenido allí un concilio nacional. Pero es al momento de la conversión de los godos al cristianismo en 589 y la proclamación del rey Gundemaro en 610, cuando la ciudad unifica su título político con el de cabeza religiosa del reino. *“En tiempos visigodos el obispo toledano gozó de una categoría especial que le diferenciaba de los restantes del reino y a partir del año 681 presidió los concilios nacionales*⁶⁴⁸. El hecho de que en esa ciudad se celebren importantes concilios locales será uno de los principales motivos de que la catedral de Toledo sea elevada al rango de primada, ya que debido a su fecunda acción apostólica, se había extendido el catolicismo a toda España. Después de la recuperación de Toledo por el rey Alfonso VI de la dominación musulmana en 1085, éste convierte a la mezquita aljama en iglesia católica sin sufrir transformaciones arquitectónicas. *“Tras la reconquista cristiana, el primer arzobispo de la ciudad don Bernardo se afanó en restaurar los privilegios de sus antecesores, obteniendo una bula pontificia en 1088, nombrándole Primado*⁶⁴⁹. En los siglos posteriores, los toledanos tendrán clara conciencia de su primacía. Ciento cincuenta años después, Fernando III y el obispo Rodrigo Jiménez de Rada colocaban la primera piedra de la nueva catedral gótica.

La catedral tendrá que esperar al siglo XIII para tener un nuevo edificio, conservando el solar anterior. El nuevo proyecto, obra del francés Martín, se inscribe en el programa de construcción de grandes catedrales góticas que había comenzado unos años antes en nuestro país. A pesar de las formas francesas importadas, es interesante observar como pervive la influencia mudéjar en las partes altas de la girola y en el presbiterio, plasmada en el empleo de arcos

⁶⁴⁷ Op. Cit. DIEZ DEL CORRAL GARNICA, Rosario, p. 16.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 257.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 256. *“En la bula el Papa Urbano, accediendo a las súplicas del rey Alfonso, se dirige al obispo Bernardo diciéndole: «... te constituimos Primado de las Españas, según consta haberlo sido antiguamente los prelados de esta misma ciudad; todos los obispos de España, te mirarán como Primado, y si entre ellos se suscitare alguna duda, acudirán a ti, quedando salva la autoridad de la iglesia romana y los privilegios de los metropolitanos», en MARTIN GAMERO, Antonio. Historia de la ciudad de Toledo: sus claros varones y sus documentos. Toledo: Imprenta de Severiano López Fando, 1862. Reimpresión facsímil en Toledo: Zocodover, 1979, dos vols., p. 6.*

lobulados y entrecruzados. Con razón Torres Balbás la consideraba «la más importante de las catedrales castellanas»⁶⁵⁰.

Esta nueva catedral fundará sus cimientos sobre las ruinas de la antigua iglesia visigoda de Santa María, que es donde se celebraron los concilios toledanos en el pasado previo a la invasión musulmana; y sobre la antigua mezquita mayor o aljama que éstos erigieron durante su largo reinado. Con respecto al arzobispo de Toledo, don Rodrigo Jiménez de Rada, titular de la sede primada entre 1209 y 1247⁶⁵¹, Olga Pérez Monzón afirma: *“El Toledano, además, fue un notable mecenas artístico y un firme impulsor del nuevo proyecto catedralicio. Su educación en la Sorbona facilitó su contacto directo con las fábricas galas, afines a la estética gótica. La diócesis de Toledo, pensaba el arzobispo, precisaba un templo «moderno» de similar factura y, para conseguirlo, no escatimó esfuerzos. (...) En 1226, Fernando III y el obispo comenzaron el alzado de la nueva catedral”⁶⁵².* En 1238 la cabecera está concluida. Las naves se inician en la segunda mitad del siglo XIII y hacia 1337 se está trabajando en la fachada occidental. En el siglo XV se concluye la torre-campanario, el cerramiento de las últimas bóvedas, la portada meridional o de los Leones y la ejecución de numerosas capillas funerarias que alteraron el diseño original.

Las de Ávila y Cuenca son las primeras catedrales españolas que incorporaron, en los últimos decenios del siglo XII, los sistemas constructivos del gótico. Entrado ya el siglo XIII, burgos, Toledo y León fueron, por este orden, las ciudades que iniciaron sus templos mayores según los nuevos modelos llegados de Francia. En esta trilogía, Toledo se despega de sus compañeras peninsulares y francesas en dos aspectos fundamentales y sin antecedentes en el gótico catedralicio. La escasa profundidad de la cabecera y la inclusión de motivos procedentes de la arquitectura

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 139. **Leopoldo Torres Balbás** (1888 –1960) fue un arquitecto restaurador de los más cualificados que dio el siglo XX, y arqueólogo español. Es recordado hoy como uno de los padres de la restauración monumental en España. Su aportación fundamental se debe tanto a su pensamiento teórico, recogido en múltiples escritos, como a la práctica, materializada principalmente en sus intervenciones en la Alhambra, el Generalife y la Alcazaba de Málaga entre 1923 y 1936, etapa en la que ocupó el cargo de Arquitecto Restaurador de la 6ª Zona, catedrático de Arte de la Escuela de Arquitectura de Madrid y director de obras de recuperación de la Alhambra. (N. del A.)

⁶⁵¹ Además de haber promovido la nueva catedral de Toledo, Jiménez de Rada es conocido por la redacción de una crónica General que se considera la primera gran historia de España. El carácter pionero de la obra incluye un dato revelador: Rodrigo fue el primer investigador cristiano que utilizó las fuentes históricas y literarias árabes para sus propios estudios, adelantándose a las compilaciones y traducciones que poco después promocionaría Alfonso X el Sabio. En su *Crónica*, el arzobispo incluyó elogios hacia la mezquita mayor de la antigua capital del califato, una admiración acorde con el movimiento neo-omeya que inundó Toledo durante el siglo XIII. Cfr. *Op. Cit.* SOBRINO, Miguel, p. 683.

⁶⁵² PÉREZ MONZÓN, Olga. **Catedrales Góticas**. Col. Catedrales de España. Madrid: Jaguar, 2003, pp. 272-273.

*islámica. Al contrario que la primera peculiaridad, que influye en el espacio y en el uso del templo, la segunda puede parecer anecdótica*⁶⁵³.

Pero es muy probable que Jiménez de Rada, que aunque había estudiado en La Sorbona, y por tanto, la estética gótica la conocía bien, haya decidido incluir elementos de la cultura árabe que no perturbaran la concepción gótica general pero que sirvieran como un modo de rendir homenaje a la cultura que le había antecedido, a modo de pagar la deuda simbólica que tenían los cristianos con la cultura de *El-Andalus*. La escultura del buen *alfaquí* –experto en leyes- Abu Walid en la columna del presbiterio, junto al altar demuestra esa deuda de gratitud [FIG. 312].

La relevancia de la catedral es clave para entender la evolución de Toledo en el paso del Medioevo al Renacimiento, dado que por su carácter de Primado su estructura eclesiástica estuvo poderosamente insertada en la sociedad de la época, y no solamente por el elevado número de canónigos del cabildo, sino también por su enorme poderío económico. Fue común, durante toda esta época, que altos prelados episcopales ocupasen importantes cargos en la administración pública, por lo que la autoridad espiritual y poder temporal quedaron muy entrelazados, y mutuamente influenciados. A eso se sumará el rol de los arzobispos como mecenas culturas y artísticos, y propulsores de variadas obras para la ciudad. El arte será considerado como un elemento de prestigio social. La diócesis de Toledo poseerá rentas que la situaban a la cabeza de los demás diócesis hispanas y de los más poderosos señores de la época. Si a eso sumamos el elevado número de clérigos, frailes y monjas residentes en la ciudad, hace que gran parte del suelo urbano de la ciudad pertenezca a iglesias y conventos; y con ello comprenderemos la importancia del estamento eclesiástico en ella y que, por lo mismo, una enorme porción de la ciudad pertenecía directa e indirectamente a este estamento⁶⁵⁴.

La catedral sobresalía como una mole pétrea por encima del caserío urbano, en su mayor parte construido de ladrillo y mampostería. Incluso sus formas góticas no habían alcanzado un gran arraigo en la ciudad. Cerrada sus bóvedas finalmente bajo el arzobispo de Mendoza, durante todo el siglo XVI las obras continuaron ininterrumpidamente. En su mayor parte iban dirigidas a decorar el interior y, sobre todo, algunos puntos de suma importancia como el crucero. En numerosos casos las formas góticas y «romanas» convivían sin conflicto y, en este sentido, las decoraciones de ambos brazos de crucero no pueden ser más elocuentes. Así la

⁶⁵³ Op. Cit. SOBRINO, Miguel, p. 682.

⁶⁵⁴ Cfr. Op. Cit. DIEZ DEL CORRAL GARNICA, Rosario, pp. 261-262.

arquitectura donde se halla instalado el llamado órgano del emperador se apoya en otra ya existente, y lo mismo ocurre al añadirse a la sillería inferior del coro tallado durante el arzobispado de Mendoza, un cuerpo más alto realizado en un lenguaje a lo «romano»⁶⁵⁵.

Algo que llama la atención en esta catedral, a pesar de su herencia francesa, es que se puede observar una enorme variabilidad en los cánones del gusto, no sólo por los largos plazos en su ejecución, sino por los disímiles tratamientos a conjuntos de figuras de épocas similares, lo que hablaría de quién y cómo organizó la ejecución de la obra. Pues podría suponerse que no tenía un control tan absoluto de la traza y del programa iconográfico, pudiendo ser influenciado por otros agentes difíciles de determinar [FIG. 313].

En el edificio gótico se van a practicar una serie de intervenciones que nos ponen claramente de manifiesto cómo la catedral es un organismo vivo capaz de asumir los cambios que se producen. Frente a las catedrales francesas, comenzadas y acabadas muchas de ellas en un espacio de tiempo muy corto, la gran mayoría de las españolas, y concretamente la toledana, van a ser construidas durante varios siglos, a lo largo de las cuales se producen cambios de gusto claramente reflejados en el propio edificio⁶⁵⁶.

Estas adiciones sucesivas, característica de las catedrales españolas, operadas a través de varios siglos, con las consiguientes variaciones estilísticas motivadas por el gusto imperante hacen perder la clara lectura del templo catedral al añadirsele infinitud de cuerpos que hacen perder la concepción unitaria del templo y fragmentando incluso la continuidad interna. La ruptura del espacio unificado tendrá en las catedrales hispánicas su más manifiesta expresión. No juzgamos aquí su belleza sino su espacialidad fragmentada, su lectura confusa y su extrema complejidad a la hora de celebrar la liturgia eucarística, centro neurálgico y simbólico del culto catedralicio [FIG. 314].

Por fuera no tiene vistas, no hay ningún lugar desde donde se la pueda apreciar, ni nadie se empeñó en que luciera exteriormente. Sus fachadas están sepultadas por casas y calles sórdidas; sus puertas son mediocres; la escultura no está en la cantidad que encontramos en León, y menos es de la calidad de la de Burgos. Pero al entrar en aquel ámbito inmenso de Toledo, con las cinco naves elevándose maravillosamente bellas, se siente la dulce melancolía que sobrecoge al enfrentarse sólo con las creaciones humanas más perfectas. Su magnitud no ofende; tan bella

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 263.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, pp. 263-264.

*obra es digna de ser magna, poderosa, rica. Allí el lujo es casi esencial; es la glorificación de algo más excelso: la sublime belleza arquitectónica*⁶⁵⁷.

Lo que a nosotros nos interesa, por sobre todo, es la aparentemente extraña decisión de realizar una pequeña cabecera para albergar el coro y el altar mayor –si fuera así-, dado que la catedral había sido nombrada la Primada de España ciento cincuenta años antes; y el cabildo de canónigos, por la especial importancia que esta sede tenía, debe haber sido muy numeroso ya desde los inicios. Por tanto, las pequeñas dimensiones de la capilla mayor determinaron la temprana colocación del coro en los primeros tramos de la nave central al oeste del crucero. ¿Por qué la solución de alargar el coro que se estaba operando en Francia no influyó en el desarrollo catedralicio de Toledo, aunque si en Burgos y León?

Entre las indicaciones que el arzobispo dictó al maestro Martin estaba la creación de catorce capellanías, para lo que era necesario disponer otras tantas capillas rodeando, como los florones y puntas de una corona, las naves de la girola. En ese punto del templo se dio la solución arquitectónica más brillante y aclamada por todos los que han estudiado la catedral: la racional disposición de las dos naves de la girola, que se curvan alternando tramos rectangulares y triangulares. El doble anillo de la girola guarda el que acaso sea el rasgo más original y novedoso del edificio, que ya hemos anunciado antes: el presbiterio, que, al contrario que en los modelos galos, es muy poco profundo. Esto indica que en Toledo el coro estaba destinado, desde un principio, a ser instalado en la nave central, siguiendo el modelo monástico que había consolidado, en el ámbito catedralicio, la catedral de Santiago de Compostela [FIG. 315].

Si entendemos el contexto de la época, con un papado vigoroso y autoritario, que hace alarde de la supremacía de la autoridad espiritual por sobre el poder temporal, derivado de la necesidad de subordinar la fuerza a la sabiduría, o la materia al espíritu, puede haber formulado un eco distorsionado y enrarecido en una excesiva clericalización de su arquitectura, plasmada en la autonomía de los coros cerrados como cuerpos totalmente extraños a la esencia del estilo gótico –y en realidad a cualquier espacio cultual del cristianismo occidental-. El coro es el lugar donde el Cabildo canta los oficios litúrgicos y en la catedral de Toledo se sitúa en medio de la nave central colocado en función directa –salvando el crucero-, con el Altar Mayor o Presbiterio. Esta ubicación será características de las catedrales góticas peninsulares como hemos afirmado, y obedece a

⁶⁵⁷ PIJOÁN, José. *Arte Gótico de la Europa Occidental: Siglos XIII, XIV y XV*. Col. Summa Artis. Historia General del Arte, vol. XI. Madrid: Espasa-Calpe, 2ª ed., 1953, p. 504.

la concepción hispánica de la Catedral como lugar de culto específico del Obispo y de su Cabildo. En esta disposición, ¿Dónde quedaba el lugar para la feligresía? Unas dos o tres centenas de fieles podían presenciar las celebraciones litúrgicas en el espacio entre el Coro y el Presbiterio, o desde las naves laterales, a través de las celosías del cerramiento de la Capilla Mayor. Hoy por hoy a cualquier visitante atento, tal disposición le parece anacrónica y hasta contraria a las normas actuales de la liturgia, pero estas obras se realizaron en épocas con una atmósfera psíquica muy distinta a la actual. No obstante, argumentamos que entonces tampoco fue la correcta, y queremos explicar detalladamente por qué⁶⁵⁸.

La extensa longitud de las naves experimentadas en el alto gótico, junto a la mínima comprensión del latín por parte de la feligresía, hizo que probablemente se intentara otra alternativa a la distribución del espacio cultural. Las antiguas abadías habían funcionado con el sistema de los coros en las naves, ya que los monjes cistercienses no recibían gente foránea. Por lo tanto se erigió un modelo alternativo a la habitual disposición altar-coro-fieles de las catedrales francesas. Esta consistía en ordenar el espacio según el esquema altar-fieles-coro o una más compleja que era presbiterio-altar-coro-fieles-antecoro. Esto permitía articular una pequeña porción de espacio para los fieles entre ambos coros, a ambos costados del eje sacro que era la vía que unía el antecoro con el altar, en el crucero. El largo coro situado en el presbiterio según el modelo de las catedrales francesas, pudo parecer como un signo de exclusión por parte de los fieles. No obstante, el cuerpo de canónigos debía asistir en pleno ocho veces al día para celebrar rezando y cantando la liturgia de las horas, como son los maitines, laudes, prima, tercia, sexta, nona, vísperas, y completas [FIG. 316]. Por tanto se intensificaba la vida en torno al presbiterio. Ya hemos nombrado la cantidad de modificaciones litúrgicas que acontecieron a fin de acercar a la masa creyente al misterio Eucarístico. Pero debido a la reforma de los cabildos catedralicios y con el consiguiente aumento de canónigos que comenzó a operar durante los siglos XII y XIII, propició un reordenamiento de su actividad religiosa y litúrgica. Esto fue clave para el desarrollo de las sillerías del coro y su posición dentro del espacio del templo.

⁶⁵⁸ Cfr. Fuente CABRERA Y DELGADO Antonio. **Guía oficial de la Catedral Primada de Toledo**. Toledo: Antonio Pareja, 2009, p.133. Obviamente en esta tesis estamos discutiendo los lugares comunes que defienden estas posiciones.

La cátedra episcopal sirvió de modelo en el diseño de estos muebles conformados por un conjunto de estalos de madera dispuestas en forma de U abierta hacia el altar mayor. Se organizan en dos coros enfrentados –el del obispo en el lado de la epístola y el del rey o deán en el del evangelio–, lo que facilitaba la alternancia de voces en el oficio divino. Finalmente, los coros podían tener un doble nivel de altura; el piso superior se destinaba a los canónigos y el inferior, a los racioneros o canónigos menores⁶⁵⁹.

En un comienzo las sillerías se situaban en la zona próxima al presbiterio, incluso dentro de la misma capilla mayor, como puede observarse en la planimetría de la catedral de Ávila [FIG. 317]. Aunque sea un poco al margen, creemos que es importante indicar que hay otro elemento interesante, a razón de nuestra tesis, en las obras de la catedral de Ávila. Este corresponde al traslado de la portada de la fachada occidental –con todo su programa iconográfico del Juicio Final en el tímpano y los doce apóstoles en las jambas–, de clara raigambre francesa, al hastial septentrional para ser reemplazada por una más «moderna». Preside el tímpano un Cristo de la Gloria envuelto en un a mandorla, y ángeles con atributos de la Pasión. En el registro inferior, se ve un ciclo de la pasión con escenas de la Última Cena, el Lavatorio de pies por parte de María Magdalena, la Traición de Judas, el Prendimiento, san Pedro y Malco, el guardia del Templo y Cristo ante las autoridades. La coronación de María ocupa el registro superior [FIG. 319]: *“Tras su designación como maestro mayor de la catedral de Ávila, Juan Guas procedió al traslado de la puerta de los pies a uno de los brazos del crucero y a la ejecución de otra nueva en su lugar”⁶⁶⁰*. Una de las probables razones para este cambio parece ser el deterioro de las esculturas de los apóstoles, ejecutadas en una piedra caliza de mala calidad, y por tanto muy erosionadas, junto al deseo de otorgar a la fachada occidental una estética más contemporánea. Este tipo de intervenciones fueron relativamente habituales en la época⁶⁶¹. El autor de *Viaje a España*, Antonio Ponz señala en 1788 sobre la nueva puerta occidental de la catedral restaurada por Ceferino Enríquez de Cerna en 1779 que *“la portada principal está llena de muy antiguas labores y se ha restaurado últimamente; a los lados, hay dos figuras con unas mazas”⁶⁶²*. Las figuras con mazas, escudos heráldicos y

⁶⁵⁹ PÉREZ MONZÓN, Olga. *Catedrales Góticas*. Col. Catedrales de España. Madrid: Jaguar, 2003, p. 72.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 112.

⁶⁶¹ Pensemos En la fachada de las Platerías de la catedral de Santiago de Compostela o en la de Santa María la Real de Sangüesa (Navarra) que absorben en un *puzzle* laberíntico esculturas de otros ámbitos espaciales. Pero hacia el siglo XV, el respeto a la obra original no se entiende bajo los mismos parámetros que en la actualidad, siendo un hecho constatado las alteraciones y los desperfectos derivados de tales prácticas. (Cfr. *Ibid.*, pp. 115-116)

⁶⁶² *Ibid.*, p. 112.

trajes escamados representan a dos gigantes, al parecer salvajes o incivilizados, que custodian el acceso a la catedral, señalando un cierto poder apotropaico, además de representar los gustos por los modos cortesanos y la «moda» burguesa, que se han trasladado del ámbito palaciego al ámbito catedralicio [FIG. 320]. Esto es de la máxima relevancia, pues indica cómo ya se han ido oscureciendo las leyes de orientación sagrada de los programas iconográficos con su tradicional orientación cosmológica, para ser reemplazado por meros «gustos en boga» propios de la estética burguesa-cortesana. La ontología de la imagen sagrada ya ha perdido parte de su poder en el siglo XV, para ya ser olvidada definitivamente a fines del s. XVIII como lo demuestra este hecho.

Pero volviendo a nuestro tema principal, analicemos -aunque sea someramente-, como resolvieron las catedrales españolas este dilema. Podríamos sintetizar que la catedral en España resolvió la situación conservando la disposición de las abadías románicas, aun cuando el nuevo espacio se resolvía en estilo gótico, lo que ofrecía no pocas diferencias. Esta solución es precisamente lo que más tarde se llamó el «modo español». Como dijimos, las primeras catedrales españolas en utilizar el coro litúrgico en la cabecera son las catedrales de Ávila y Cuenca [FIG. 318]. En el siglo XIII le van a seguir las más francesas de las catedrales españolas, hablamos de Burgos y León, inicialmente también con la solución de coro en la cabecera. Pero precisamente entre una y otra catedral, se levanta la catedral de Toledo, que si bien era gótica, presentaba en su diseño la exclusión del coro en el presbiterio. Es decir, tenía una cabecera muy pequeña, al modo de las iglesias románicas. Ello no obedeció con toda seguridad, al capricho del arquitecto, sino a un deseo expreso del cabildo. Esto se debía seguramente a la experiencia de articular los espacios de la antigua mezquita mayor de Toledo al rito cristiano, una vez reconquistada la ciudad en el 1085. Por lo que al introducir las reformas litúrgicas gregorianas, el coro debió quedar situado de igual modo como era en la arquitectura monástica, al centro de la nave, para incorporarse así a los usos y costumbres de la catedral⁶⁶³. Por tanto una especie de inercia de uso, organizó del modo de una iglesia monástica, la liturgia de la misa y toda la dinámica procesional de la catedral en torno al antecoro o coro exento en la nave mayor.

El coro actual de la catedral de Toledo, de inspiración renacentista, fue realizado por los *Berruguete*, *Vigarny* y *Villalpando*, y esto nos puede distraer del interés y

⁶⁶³ Cfr. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *La Catedral en España: Arquitectura y Liturgia*. Madrid: Lunwerg editores, 2004, pp. 45-46.

trascendencia que tiene en orden a su arquitectura y situación. Esta quedó definida tempranamente en la nave en el lugar que hoy ocupa la sillería de Rodrigo Alemán que se había iniciado en 1489. Pero ya había sido hecha otra en inspiración gótica en la segunda mitad del siglo XIV⁶⁶⁴. Este cerramiento o jubé pareciera que aparentemente habría estado abierto en el trascoro, permitiendo una visión longitudinal y un acceso desde ese punto de la nave. Sea como sea, el tema que el cerramiento planteado por el nuevo coro renacentista cegó el acceso desde la nave, compartimentado totalmente el espacio y perdiendo la composición unitaria del diseño original gótico [FIGs. 321 a 326].

Precisamente a la solución exenta del coro toledano, en el ámbito de la catedral gótica, constituirá el llamado «*modo español*», que será distinto del modelo francés tomado por las catedrales de Burgos y León. Así el fuerte carácter que imprimió la Catedral de Toledo dentro de la constelación de iglesias góticas de la península, hizo que esta fuera, probablemente, la más hispánica de las catedrales góticas españolas⁶⁶⁵. A esto contribuyó obviamente la reducción que operó sobre el presbiterio, que sólo permitió albergar el altar, para situar el coro en medio de la nave. El modelo de Toledo, que no en vano era la catedral primada y jugaba un rol rector en muchas cuestiones de alcance litúrgico, tendría una influencia decisiva en las futuras catedrales góticas de España⁶⁶⁶.

No debemos olvidar que la situación actual dista de la solución planteada a finales del s. XIII, pues nada más acabada la construcción de la cabecera oriental, el presbiterio fue seccionado en dos partes entre 1285 y 1289, para crear dos ámbitos diferenciados: frente al crucero se dispuso el Altar Mayor y detrás de éste la Capilla Real. Esta iniciativa había sido promovida por el rey Sancho IV (1284-1295), hijo de Alfonso X el Sabio (1252-1284). *“Donde comienza la forma poligonal del presbiterio se tendió, de pilar a pilar, un muro al que se arrimaría el primitivo altar y el resto del mobiliario litúrgico, cuyo aspecto desconocemos. Esta capilla fue deshecha por el cardenal Cisneros tres siglos después, pero algunos paralelos permite que podamos aventurar ciertas hipótesis”*⁶⁶⁷.

La razón para que se situasen los enterramientos reales en tal lugar se debe a que se tendía a aproximar la sepultura de los hombres principales al lugar más importante del

⁶⁶⁴ Cfr. *Ibíd.*, pág. 47

⁶⁶⁵ Ver TORRES BALBÁS, L. *Arquitectura gótica*, vol. VII, col. Ars Hispaniae. Madrid: Plus Ultra, 1955, p. 69

⁶⁶⁶ Ver NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *“Los coros catedralicios españoles”*, en YZQUIERDO PERRÍN, Ramón (ed.). *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 23-41.

⁶⁶⁷ *Op. Cit.*, SOBRINO, Juan, p. 689.

templo. Aunque como lugar de enterramiento, el presbiterio solía estar reservado, salvo contadas ocasiones, para los obispos. Al separar una parte del presbiterio y convertirlo en Capilla Real, los reyes podían enterrarse junto al altar sin violentar esa norma⁶⁶⁸. Así el presbiterio quedaba dividido en dos partes Capilla Real y Capilla Mayor. *“El rey Sancho IV, de legitimidad cuestionada y excepcionalmente enterrado con corona, llevó muy lejos sus pretensiones al conseguir privatizar el presbiterio de la Catedral Privada de España para su gloria eterna”*⁶⁶⁹. En otras palabras, estamos asistiendo a la privatización del monarca Sancho IV de parte del presbiterio de la catedral. Según la tesis que sosteníamos en el epígrafe anterior, se producía la inversión de las relaciones entre conocimiento y acción en la civilización medieval hispánica, consecuencia de la usurpación de la supremacía por parte del poder temporal, quizás como pretensión de que no hay ningún dominio superior al poder regio, que es el dominio de la acción. Podríamos establecer que si la supremacía de la autoridad sacerdotal mantenía la ortodoxia doctrinal, este gesto del poder regio, visto como una rebelión y usurpación de la nobleza hacia la función sacerdotal, llevaría a la heterodoxia, donde la doctrina tradicional es mutilada, truncada o alterada perdiendo su cohesión interna, aunque conservada de modo fragmentario. Aun faltaría, en los siglos siguientes el advenimiento del predominio e influjo del ámbito burgués en la catedral, donde se cortaría definitivamente el lazo con la tradición y se produciría la noche intelectual del arte sacro. Ruiz Souza cita la investigación de Fernando Gutiérrez Baños sobre esta capilla:

*No hay polémica respecto a su ubicación: se encontraba detrás del altar mayor, en el extremo oriental o último tramo del presbiterio de la catedral tal como ya relataban las mismas fuentes escritas medievales. Las obras de dicha capilla se dilatarían desde 1287, momento en que el monarca expresa su deseo de recibir sepultura en la catedral, a 1289, cuando son trasladados los cuerpos de Alfonso VII, Sancho III y Sancho II de Portugal desde la capilla del Espíritu Santo, en la girola, a la nueva construida por Sancho IV*⁶⁷⁰.

Saber el aspecto que ésta tenía es algo más difícil, pues tras las reformas iniciadas por el cardenal Pedro González de Mendoza en el trascoro mayor en el último cuarto del s. XV, y tras los trabajos iniciados por el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros, en

⁶⁶⁸ Ver RUIZ SOUZA, Juan Carlos, *“Capillas reales funerarias catedralicias de Castilla y León; nuevas hipótesis interpretativas de las catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo”*, Anuario del Depto. de Historia y Teoría del Arte, UAM, vol. XVIII, 2006, pp. 9-29.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 22.

1498, con la finalidad de ampliar la capilla mayor y de erigir un gran retablo, ocasionaron la completa desaparición de la obra encargada por Sancho IV [FIGs. 327 y 328]. Aunque todos coinciden en ubicar el acceso a la Capilla Real en el muro oriental donde hoy se encuentra el actual Transparente [FIG. 335].

En el siglo XIV asistimos en toda Europa, y no olvidemos Toledo, a un gran incremento de la veneración eucarística ante la importancia que adquirió la fiesta del Corpus Christi después del milagro de Bolsena acaecido en 1264⁶⁷¹. La solución que se termina imponiendo fue la creación de espacios independientes (sagrarios, coros, transparentes, capillas) detrás de la capilla mayor, para posibilitar la comunicación con ésta y con la liturgia allí desarrollada. Por ello, la fundación de la Enrique II en Córdoba, de la que no tenemos duda alguna sobre su funcionamiento, y la más compleja de Sancho IV, estarían dentro de una corriente lógica que se estaba produciendo en otros lugares del Continente, como era la de crear ámbitos privilegiados detrás del altar mayor⁶⁷².

No debemos olvidar que la costumbre de haber utilizado inicialmente las naves de las antiguas mezquitas hasta la construcción del templo cristiano en dirección oriente-poniente para situar el presbiterio y el coro, como ocurre en la mezquita catedral de Córdoba, o en la desaparecida catedral gótica de Jaén⁶⁷³, se constituyó en una norma de

⁶⁷¹ En el año 1263 el Padre Pedro de Praga, Bohemia, dudaba sobre el misterio de la transustanciación del Cuerpo y de la Sangre de Cristo en la Eucaristía. Acudió así en peregrinación a Roma para pedir sobre la tumba de San Pedro la gracia de una fe fuerte. De regreso de Roma, Dios se le manifestó de manera milagrosa ya que cuando celebraba la Santa Misa en Bolsena, en la cripta de Santa Cristina, la Sagrada Hostia sangró llenando el Corporal de la Preciosa Sangre. El sacerdote de Praga, atormentado por dudas acerca de la presencia real de Jesucristo en la Eucaristía, mientras dividía la Hostia santa en la celebración de la Misa, vio el corporal lleno de sangre que brotaba de las sagradas especies. Asombrado y aturrido por tan gran prodigio, le vino la duda de si había de terminar o seguir la Misa. En la esperanza de ocultar a los presentes lo sucedido y con el deseo de pedir ayuda y explicación a la competente autoridad, resolvió suspender la celebración de la Santa Misa, y, recogidas las sagradas especies en paños sagrados, corrió a la sacristía, sin reparar que, en el trayecto, algunas gotas de la preciosísima Sangre habían caído sobre el mármol del pavimento. Esto sucedía en la Basílica de Santa Cristina, sobre el altar puesto bajo el baldaquino de mármol lombardo. Profundo conocedor de los hombres y de los lugares, el Doctor Seráfico (Santo Tomás de Aquino) fue encargado por el Papa Urbano IV de presidir la comisión de teólogos instituida para controlar la verdad de los hechos. También el mismo Papa Urbano IV encargó a Santo Tomás de Aquino la preparación de un oficio litúrgico propio para esta fiesta y la creación de cantos e himnos para celebrar a Cristo Eucaristía. Entre los que compuso está la sublime secuencia "Lauda Sion" que se canta en la Misa de Corpus Christi. Realizado su cometido por la comisión, confirmó la verdad del milagro, y el Papa ordenó a Jaime Maltraga, Obispo de Bolsena, que le llevase a Orvieto, donde tenía su residencia, el sagrado corporal, el purificador y los linos manchados de sangre. Acompañado el Papa de su corte, salió al encuentro de las sagradas reliquias, y, en el puente de Rivochiero, tomó entre sus manos el sagrado depósito y lo llevó procesionalmente a Orvieto. El Papa Urbano IV al constatar los hechos instauró la fiesta del Corpus Christi en 1264. En el caso hispano conocemos el caso del milagro de los Corporales de Daroca ocurrido con anterioridad, en 1239, pues la bula para instituir la fiesta del Corpus fue dada en 1264, pero no va a ser sino hasta los primeros años del s. XIV en que pudo llevarse a cabo en España.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 23.

⁶⁷³ Ver GALERA ANDREU, Pedro A. *Las catedrales de Vandelvira*. Úbeda, España: El Olivo, 2006, pp. 4-8.

uso para la nueva arquitectura catedralicia hispánica y que culminó con la catedral de Sevilla, donde los arquitectos trazaron un íntegro proyecto hispánico.

Esta consideración de la cabecera sin espacio para el coro, que tuvo serias repercusiones en el planteamiento de las naves de crucero, poco ortodoxas desde una óptica y tradición francesa, la encontramos también en otras zonas más próximas, geográfica y culturalmente, al mundo francés. Así en el siglo XIV, las catedrales de Barcelona y Gerona, de similar concepción y que con razón se ponen en relación con la catedral de Narbona en sus aspectos estilísticos y constructivos, carecen en sus respectivas cabeceras de la profundidad necesaria para situar un coro como, en cambio, permitiría Narbona⁶⁷⁴.

La primera piedra de la catedral de Toledo se colocó en 1225 por el rey Fernando III, o sea, cinco años después de iniciarse la catedral de Burgos y unos años antes de empezar la construcción de la catedral de León, ya en tiempo de Alfonso X. Las tres fueron trazadas por maestros franceses, pero en Toledo se respetó los usos litúrgicos locales. Esta solución no tenía antecedentes previos y supuso una auténtica innovación. Sin embargo iba a iniciar una larga trayectoria en suelo hispánico. Es posible de que al ser Toledo la Catedral Primada, haya jugado una preponderancia gravitante en la decisión de las soluciones espaciales de las futuras catedrales de España.

Se ha abordado en multitud de ocasiones la simbología de la cabecera de la catedral toledana. En primer lugar debemos deslindar claramente la cabecera proyectada por Rodrigo Jiménez de Rada respecto a la intervención de Sancho IV. Desconocemos el motivo, pero la cabecera de la catedral presenta muy poca profundidad si la comparamos con otros edificios coetáneos. Cabe preguntarnos si ello se debe a un proyecto preconcebido de Jiménez de Rada, al pie forzado que supone la mezquita sobre la que se erige el edificio, o por si el contrario es tan sólo consecuencia lógica del entramado urbano de la ciudad, que obliga a situar el transepto en un sitio y no en otro ante la disposición de las calles de la población. Por lo tanto, Sancho IV aparece interviniendo en un espacio ya concebido con anterioridad a sus trabajos, al igual que Enrique II años más tarde, tanto en Córdoba como en Toledo⁶⁷⁵.

Insertar la catedral dentro de un tejido urbano abigarrado con anterioridad, por la presencia que implicaba la mezquita aljama, puede haber sido un condicionante mayúsculo a la hora de realizar el trazado de la obra, y limitante al momento de insertarla en el entorno, como son sus estrechas calles. “Aunque su motivación sea diferente, hay razones para afirmar que, entre las calles cubiertas de la ciudad –con cobertizos-, la más

⁶⁷⁴ Op. Cit., NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, “Los coros ...”, p. 49.

⁶⁷⁵ Op. Cit., RUIZ SOUZA, Juan Carlos, pp. 23-24.

*importante y antigua es la nave del crucero de la catedral. En multitud de iglesias, las puertas dispuestas a ambos lados del crucero eran utilizadas como atajo urbano, por el que atravesaban quienes deseaban ir de un barrio a otro sin tener que rodear los templos*⁶⁷⁶ [FIG. 309]. Es muy probable suponer que el transepto se transformara en un lugar de tránsito de los parroquianos, donde este hiciese un pequeño gesto o genuflexión hacia el altar de la Capilla Mayor y siguiera su camino, y que las celebraciones del oficio divino y otras actividades litúrgicas impondrían, de forma intermitente, las restricciones oportunas. En las catedrales de traza francesa, con cabeceras de gran profundidad esto no representaría mayor problema, pues el transepto separa claramente lo que denominamos la *Domus Dei* –el *Templum*- de la *Domus Ecclesiae*- la asamblea de fieles en la nave-, siendo el transepto, el umbral natural que separaba ambas facetas de la vida de la catedral. Constatar este simple hecho arquitectónico, bastaría para refutar la tesis del coro en la nave, pues funcionalmente trae muchísimos más problemas que los que soluciona.

No debemos olvidar que en esta catedral primada se decidían muchas cuestiones de alcance litúrgico. Tres o cuatro elementos se nos aparecen como principios rectores para la evolución del modelo catedralicio en España y su posterior evolución de la catedral en tierras americanas:

1. La reducida dimensión de la cabecera o presbiterio, concebida sólo para albergar el altar. Esta formulación las acercaba al modelo en planta, de las antiguas iglesias románicas⁶⁷⁷.
2. La ubicación del coro en los primeros tramos de la nave mayor, al otro lado del crucero con la formulación de la secuencia «altar-fieles-coro», al resolver la participación de la feligresía al dejarles un espacio en el crucero, entre el altar y el coro. Al menos a una porción de los fieles.
3. Eso añadía la posibilidad de añadir al antecoro un nuevo presbiterio y altar para el culto diario u ordinario, como en el caso de la Catedral de Sevilla, quedando la secuencia “altar-fieles-coro-antecoro-fieles”

⁶⁷⁶ *Op. Cit.* SOBRINO, Miguel, p. 688.

⁶⁷⁷ Ver LORENTE JUNQUERA, Manuel. “*El ábside de la catedral de Toledo y sus precedentes*”, separata en el *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Nº XVII. Madrid, 1937.

4. El uso del retablo mayor que se levanta sobre el altar formando un paramento vertical opaco que ocupa toda la altura del presbiterio. A este último elemento nos referiremos en el epígrafe siguiente.

*Así fue en todas las catedrales que a partir de Toledo se levantaron en las coronas de Castilla y Aragón, América española y Filipinas, sin más excepción que el fallido caso de León que viene a confirmar la regla sobre el poder final de los usos litúrgicos sobre la hipotética primacía del proyecto arquitectónico. Ello hizo que la situación de los coros en las catedrales españolas encontrara, después del Concilio de Trento, entendimiento y aceptación en la Sagrada Congregación de Ritos...*⁶⁷⁸

A pesar de optimismo demostrado por Pedro Navascués, la verdad es que estamos asistiendo a la demolición sistemática de la concepción gótica del espacio, en tanto esta se articulaba sobre el principio de unidad y simplicidad espacial, basado en el concepto de peregrinación hacia el oriente, al encuentro de Cristo que retornaba.

Una vez fragmentado el espacio con las sillerías del coro en la nave, cerrado por *jubés* de fábricas del todo ajenos al inmenso despliegue técnico y estructural, para neutralizar de golpe toda una concepción de orden metafísico que animaba al templo sagrado. El espacio unitario de la catedral era así transformado en varios compartimientos estancos que conspiraban frontalmente con la concepción que inspiraba a los viejos maestros del gótico clásico. La clara distinción *templum—ecclesia* cobijados bajo un mismo espacio cultural, pero orgánicamente diferenciados en el gótico clásico quedaba ahora enrarecida y como mezcla sincrética, deteniendo el fluir del espacio, fragmentando las tensiones horizontales y perdiendo la comprensión global del espacio religioso.

A ese desmontaje y ruptura del espacio, se le agregaba otro elemento que terminaría por intervenir agresivamente el espacio y el sentido simbólico del mismo: la introducción de enormes retablos, a modo de una gigantesca pantalla dorada vertical, de piso a cielo, que tapaba todas las vidrieras de la cabecera oriental, impidiendo recibir la simbólica luz del oriente, por lo que tornaba al espacio no diferenciado atmosféricamente, sino artificiosamente con la multitud de elementos que venían a añadirse, cual escenografías sobre el espacio neto y absoluto que imprimía el gótico [FIGs. 313 y 330].

Cuando la tendencia unificante del espacio que poseía el gótico, se le interrumpe su continuidad por una sucesiva serie de elementos, se le elimina el sentido procesional hacia el altar, síntesis y núcleo de toda la celebración litúrgica, se le detiene visualmente

⁶⁷⁸ Op. Cit., NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *La Catedral en España...*, p. 125.

su vínculo simbólico con la luz del oriente, quedamos a un paso de haber tornado el espacio sagrado en un espacio no diferenciado y homogéneo, y de quitarle toda connotación sagrada rompiendo así, su vínculo profundo con la realidad suprasensible y dejándolo como un mero espacio hominizado⁶⁷⁹ [FIGs. 329 a 334].

Es necesario hacer aún cuatro observaciones más:

1. La primera observación: Esta tiene que ver con que el cerramiento del coro posee un sinnúmero de reformas y añadidos a través del tiempo, pero que aún dejan ver algunos elementos originales del primer coro, aunque de la sillería del s. XIII no sabemos cómo era. Es durante el s. XIV, por mandato del arzobispo Pedro Tenorio, que se construyen los cerramientos exteriores del coro, especie de fachada externa perimetral de riquísima decoración escultórica, que volvía autónomo al coro convirtiéndolo en una iglesia dentro de otra iglesia. Esta idea se reforzaba con la ubicación original de la pieza medieval más valiosa del coro que era la Virgen Blanca, escultura gótica francesa del s. XIII de la Virgen con el Niño, de alabastro con policromía dorada, que hasta hace poco miraba hacia la sillería. Al correr la cortinilla se convertía en el altar de Prima, dentro del coro, donde se oficiaba la misa de Prima, que se celebraba a primera hora de la mañana, tras la cual se repartían las labores entre operarios que trabajaban para el templo. Por tanto, durante la misa de Prima el coro se transformaba en un conjunto autónomo, al que ni siquiera le hacía falta la presencia del altar de la Capilla Mayor para ser un templo completo al servicio del clero capitular. Debido a esta razón, posiblemente, el canónigo Blas Ortiz en el s. XVI, denominaba a este coro «la estancia del clero»⁶⁸⁰ [FIG. 336].

2. La segunda observación: Tiene que ver con las tallas de las esplendorosas sillerías del coro bajo. El cardenal Mendoza, a finales del s. XV –bajo cuyo mandato habían sido cerrados los últimos tramos de las bóvedas de la catedral-, le encarga al escultor Rodrigo Alemán⁶⁸¹ una opulenta sillería, que es la que hoy se conserva como la

⁶⁷⁹ Queremos decir con este término, un hombre autorreferente y autónomo, más preocupado por ampliar sus horizontes y sus dimensiones naturales pero olvidando crecer en su dimensión vertical, esto es, en altura y profundidad, religado a lo sagrado.

⁶⁸⁰ Cfr. *Ibid.*, pp. 142-144 y ver *Op. Cit.* SOBRINO, Juan, pp. 694-695.

⁶⁸¹ **Rodrigo Duque**, llamado **Rodrigo Alemán** (Sigüenza, 1470 – Plasencia, 1542) fue un escultor y tallista español. Es considerado como uno de los mejores artistas en su género de todos los tiempos, siendo su obra admirada por especialistas de todo el mundo. Fue el autor, entre otras obras, de las sillerías de las catedrales de Toledo, Ciudad Rodrigo y Plasencia, donde pueden apreciarse numerosas representaciones eróticas de notable realismo. Una de las peculiaridades de su obra, inspirada en el estilo germánico-gótico del norte de Europa, es la alusión a todo tipo de temas «indecentes» para su época (esculpió a diablos jugando, mujeres insinuándose a sacerdotes, escenas sobre

sillería baja. Lo que es de sumo interés, es que en ella apenas hay representaciones religiosas:

Los respaldos componen una crónica de la guerra de Granada, con la entrada sucesiva de los reyes cristianos y del propio cardenal a las plazas del reino nazarí. Aunque a primera vistas parezcan representaciones convencionales, contienen muchos elementos basados en la realidad; gracias a ello, se ha podido demostrar que uno de los escasos tableros que no poseían una inscripción identificativa representa el Real de Santa Fe, la población que los reyes católicos establecieron en la vega de Granada para hostigar a la capital nazarí. En las enjutas de ese sitial hay un asomo de la artillería que estaba entonces en ciernes; un soldado talla los proyectiles pétreos que habrán de ser lanzados por la bombarda que otro prepara⁶⁸².

Si bien estas obras constituyen un soberbio trabajo realizado en talla en madera, el programa iconográfico que se reproduce poco tiene que ver con el arte sagrado, y por ende, nada de lo que aquí encontramos está subordinado a la liturgia que en el coro se lleva a cabo. Este formidable trabajo nos recuerda hasta qué punto ha penetrado el arte real suplantando el arte sacerdotal que comentábamos en el epígrafe anterior. De hecho, el naturalismo de las formas es tal, que estos relieves constituyen una verdadero tesoro documental para los estudiosos de la poliorcética y la historia militar [FIG. 337]. A nivel espiritual este proceso de descomposición será encarnado visiblemente en el resto de la obra de Rodrigo Alemán, pues a medida que avanza el tiempo, se van a comenzar a acentuar las tendencias burguesas y mundanas en su producción artística. Incluso estas temáticas profanas aparecen ya en el mismo coro de Toledo, pues junto a los episodios de historia militar, *“van acompañados de escenas folclóricas y procaces. También hay ciertos motivos que parecen una burla de las actividades humanas más respetables: basta observar el relieve de un hombre leyendo, acaso un sabio, para que a su lado haya un simio ensimismado en la misma lectura”*⁶⁸³.

homosexualidad o zoofilia), lo que le acarrió no ser visto con buenos ojos por la Inquisición. “Los atrevimientos soeces, las sugerencias obscenas y sobretudo las irreverencias blasfemas que disimuladamente están talladas en las sillerías del coro de la catedral de Plasencia, son una prueba más de las infiltraciones judías de la época, hasta en los estamentos más antípodas” en SÁNCHEZ-MORA, Manuel López, *Las catedrales de Plasencia y tallistas del coro*, Guía histórico-artística. Plasencia: Caja De Ahorros de Plasencia, 1976, p. 133. Además del coro de la catedral de Toledo, la que hoy se conserva como sillería baja, participó en el Retablo del Altar Mayor de la misma catedral y las sillerías del coro de Ciudad Rodrigo y Plasencia.

⁶⁸² Op. Cit. SOBRINO, Juan, p. 694.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 694.

Lo interesante es que si le seguimos la pista a la cronología de la obra de Rodrigo Alemán, nos damos cuenta de su propio proceso interno. Entre 1489 y 1495 realiza los 52 estalos bajos del coro de la catedral de Toledo. En 1498 también realiza dos sillas de muestra para el coro de la catedral de Ciudad Rodrigo. Entre 1498 y 1500 trabaja en la talla del retablo mayor del presbiterio de la catedral de Toledo, tallando la mitad de la parte baja. Después de hacer una muestra para el retablo de la catedral de Talavera la Reina en 1500, le perdemos el rastro hasta 1503 donde ya se encuentra trabajando en la sillería de la catedral de Plasencia. Por esa fecha, oficiales de Ciudad Rodrigo solicitan al cabildo de Plasencia que Rodrigo Alemán sea compartido con ellos. En 1508 aparecen citadas reparaciones menores en la sillería del coro de Plasencia, lo que da a entender que está completa⁶⁸⁴. Estas últimas obras en Plasencia son las que más han despertado polémicas. El propio M. L. Sánchez Mora, canónigo de dicha catedral sostenía que *“Rodrigo Alemán desveló su secreto espíritu anticristiano representando a eclesiásticos en los que se manifiestan «los atrevimientos soeces, las sugerencias obscenas...». No hay duda de que se encuentran ejemplos en sus tallas de embriaguez, irreverencias e incluso de vicios sexuales en clérigos. Pero lo mismo acontece en otras sillerías españolas (y de otros países) que no podían ser obra todas ellas de Rodrigo Alemán”*⁶⁸⁵.

Esto nos refuerza la idea de que los hábitos mentales anticlericales y burgueses estaban bien asentados en la sociedad de la época, y que Rodrigo Alemán no era un simple destello solitario. La satírica tragicomedia de *La Celestina* nos lo hace recordar. La secuencia arte sacerdotal-arte real-arte profano cobra entonces una importante similitud con la secuencia altar-fieles-coro-fieles de la catedral de Toledo. Si se nos permite la expresión, es como si el tiempo y el espacio del orden físico hubiesen desplazado a lo eterno y lo infinito del orden metafísico que expresaba la sabiduría tradicional, para caer en el naturalismo y el espejismo de las formas, propias de la noche intelectual a las que se encaminaba vertiginosamente el Occidente Cristiano.

⁶⁸⁴ Cfr. *Op. Cit.* KRAUS, Dorothy y Henry, p. 174.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, pp. 172-173. Debemos indicar, más no desarrollar, un par de hechos que este mismo texto citado trata con mayor profundidad: Alemán tuvo problemas con la Inquisición, pues se lo acusó de ser judío practicante, cosa que no se ha podido demostrar hasta hoy. En segundo lugar la famosa tragicomedia *La Celestina*, es completamente contemporánea a la sillería de Rodrigo Alemán, pues la segunda edición se publicó en Toledo en 1500, cuando éste estaba tallando allí, y la obra gozó de un éxito espectacular. Su autor Fernando de Rojas era un converso reconocido y la obra está salpicada de conceptos sociales y religiosos inconformistas que están enunciados con una rotunda e incluso desafiante franqueza. Los más virulentos sentimientos de odio a las clases altas, la nobleza, proceden de los miembros del único grupo social por el que Rojas se interesa: el submundo de prostitutas y alcahuetes.

3. La tercera observación: Por otro lado el coro de la catedral de Toledo ofrece otro hecho extraordinario para confirmar esta idea de constituirse en paradigma de la ruptura del espacio unificado, y esto tiene que ver con que se da aquí una de esas características pugnas de egos tan frecuentes en la Italia renacentista, esas como las que se dieron entre Lorenzo Ghiberti y Filippo Brunelleschi por el concurso de las Puertas del Paraíso del Baptisterio de San Giovanni en Florencia entre 1401 y 1402; o cien años más tarde entre Leonardo y Miguel Ángel en el salón principal del Palacio Vecchio también en esa ciudad, para realizar los frescos de las batallas de Anghiari y Cascina respectivamente. La catedral de Toledo tampoco estará exenta de ese nuevo espíritu que se difunde por doquier durante el s. XVI. Como dice sobrino: *“En el coro de Toledo, pieza esencial en la historia del arte y de la liturgia, tuvo lugar uno de esos episodios que han construido la peculiar épica ligada al Renacimiento: el combate de artistas”*⁶⁸⁶. Alonso Berruguete⁶⁸⁷, autor del coro alto de esta catedral junto a Felipe Bigarny⁶⁸⁸, tuvo ocasión de estudiar en Florencia el cartón de Miguel Ángel para aquella batalla. En cuanto a Berruguete se lo consideraba como un artista que tenía *“gran talento para el dibujo, aunque muchas veces era descuidado en la ejecución de las tallas, a las que debía de ver como una inevitable pero penosa traslación material de la brillante e instantánea idea primigenia”*⁶⁸⁹. Por su parte de Bigarny podemos decir que: *“Su trayecto vital vino a confluir con el de Berruguete, pues al final de su trayectoria artística y de su vida tuvo lugar en Toledo, en el curso de un trabajo que hubiese podido constituir su máxima gloria pero que resultó, de cara a la posteridad, su consideración crítica como un maestro sobrado de técnica pero falto de genio; es decir, valores inversos a los de Berruguete”*⁶⁹⁰. Felipe Bigarny, que ya era conocido en Toledo por su obra del retablo mayor encargado por el cardenal Cisneros, recibió ahora el encargo de ejecutar la nueva sillería alta del coro. *“El comitente era el arzobispo Juan Tavera, que antes había sido titular de la diócesis de Santiago; un*

⁶⁸⁶ *Op. Cit.* SOBRINO, Juan, P. 695.

⁶⁸⁷ **Alonso González Berruguete** (Paredes de Nava, c.1490 — Toledo, 1561), escultor castellano, hijo del pintor Pedro Berruguete — que inició el retablo de la catedral de Ávila-. Llamado por Giorgio Vasari «Alonso Spagnolo» formó parte de la corte de artistas con que se rodeó el duque de Urbino. Es uno de los referentes fundamentales de la imaginaria española del Renacimiento. También realizó obras pictóricas.

⁶⁸⁸ **Felipe Bigarny**, (Langres, Borgoña, c. 1475 – Toledo, 1543), fue un maestro escultor y tallista borgoñón radicado en España, considerado como uno de los más insignes del Renacimiento español. Consiguió un gran prestigio y se convirtió en el maestro de escultura y talla de la Catedral de Burgos. También intervino en importantes obras por toda la corona de Castilla, con lo que llegó a manejar varios talleres simultáneamente, lo que le proporcionó una buena posición socioeconómica.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 696.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 696.

*dato más para ver en la arquitectura renacentista del coro toledano un tributo al que hizo en el siglo XII el maestro Mateo para la catedral de Compostela, que aún entonces seguía en pie*⁶⁹¹.

Así cuando todo indicaba que Bigarny se veía dispuesto a iniciar la ejecución de la sillería del coro más grandioso de toda España, el de la catedral primada, que sería el apogeo de su fecunda carrera, apareció Berruguete postulándose con un cobro mucho menor. Ante el dilema, el cabildo resolvió adjudicar la mitad de la sillería a cada uno. Como reconocimiento a la trayectoria del francés, se le concedió realizar la talla de la silla central del arzobispo, pieza principal del conjunto. Lamentablemente le llegó la muerte antes de realizarlo, por lo que Berruguete culminó su ejecución. Simbólicamente esto podría representar el triunfo posterior del escultor español.

*A la entrada del coro hay dos inscripciones en latín, en la primera consta la fecha de conclusión (1543) y en la segunda, traducida por Parro, está el acta del enfrentamiento entre los dos artistas: «Tallaron estas labores, así las de mármoles como las de madera, en este lado [el del norte] Felipe de Borgoña, y en el opuesto el español Berruguete. Compitieron entonces los ingenios de los artífices, y de la misma manera competirán siempre los juicios o pareceres de los que examinen esta obra». En lo que ha juicio crítico se refiere, hace mucho tiempo que el combate lo ganó el español: para Chueca, «se trata de la lucha desigual entre un genio [Berruguete] y un notable imaginero del renacimiento». Realmente los relieves de Bigarny son hermosísimos, pero quedan ensombrecidos por el despliegue imaginativo de Berruguete, que llena los suyos de hallazgos formales y de desequilibrios que sugieren movimiento contra los del borgoñón, que son aplomados y estáticos*⁶⁹².

Pero si esto rebela una pugna entre la corrección y la genialidad, como las formas del proceder artístico de ambos creadores, también podríamos establecer un paralelo entre el conocimiento y la acción, y lo que es lo mismo, entre un arte sacerdotal, encarnado por Bigarny, y el arte real, encarnado por Berruguete. En uno, la corrección del tema, la jerarquía por la adecuación del motivo representado y el control de cualquier fuerza pasional, de cualquier desborde sentimentalista que supedita lo objetivo a lo subjetivo. En definitiva, todavía observamos la persistencia de la actitud modesta del artesano, al reproducir un modelo consagrado, lo que implica una docilidad de espíritu, y una depurada técnica producto de un saber hacer con amor, fundamento de toda *tekné*.

⁶⁹¹ *Ibíd.*, p. 696.

⁶⁹² *Ibíd.*, p. 697.

En Berruguete, en cambio, tenemos el destello del genio moderno, del hombre envuelto en sus pasiones centrífugas, imposibilitado de saltar por sobre su propio ego, subordinado a sus impulsos de expresiones individuales o personales. En definitiva, esto sucede por el enfrentamiento de dos formas de concebir la creación artística. Bigarny es todavía el artífice de la tradición medieval, que encabezaba con sus gubias y formones un taller de ayudantes y oficiales que se deleitaban en conseguir el esplendor de la forma, la perfección plástica reveladora del dominio del oficio, al modo del artista ejecutor, que domina rítmicamente cada uno de los pasos de la secuencia de la creación artística, hasta el acabado final. Berruguete en cambio, despreciaba el oficio, y no dudaba en pegar a sus tallas telas encoladas, a modo de atajos que le permitirían llevar a rápido fin la genial idea que tenía en mente. *“Desguarecido en la sillería toledana de la socorrida policromía, de los estucos, pigmentos y panes de oro que le habían ayudado hasta entonces a enmendar las imperfecciones, tuvo que acudir a escultores hábiles que ejecutasen en materiales nobles y desnudos –el alabastro y la madera de nogal-, los bocetos que él entregaría en papel o en yeso”*⁶⁹³. Se inauguraba con Berruguete en suelo español el mito del genio moderno, que concibe la obra intelectualmente, pero que delega en otros su realización. La modernidad se concibe así, esencialmente como una ruptura, una crisis, una separación, un corte. La ruptura del espacio unificado de la catedral gótica, se convierte entonces, en un síntoma de la modernidad, con el consiguiente oscurecimiento y descrédito en que caería la tradición. No obstante esta pugna de estos dos modos de creación, el resultado final, puede observarse como síntesis y conciliación de opuestos:

*La sillería coral de Toledo supone un raro caso de arte antifonal: igual que se cruzan y acompañan en ella las dos voces del coro lo hacen las obras de los dos escultores, que aportan tonos y ritmos distintos pero complementarios, sometidos a una disciplina arquitectónica que logra, a modo de ley armónica, unificarlos. La parte de Bigarny produciría una melodía agradable y ligera, mientras que la de Berruguete sería grave y no exenta de expresivas disonancias. La coda final es la silla arzobispal, coronada por Berruguete con una transfiguración de alabastro que es una de las piezas más monumentales, originales y ambiciosas de nuestra escultura, y que guarda en sus rincones algunos destellos de la singular inspiración de su autor, que quizá se reservó esos lugares inaccesibles (la base, los relieves de madera policromada de la bovedita que cubre la silla) para labrar algo con sus propias manos*⁶⁹⁴.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 698.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 698.

5. La cuarta observación en cuestión, tiene que ver con los cambios litúrgicos operados al interior de la catedral. Dado el uso activo del coro de los canónigos durante el oficio divino como en las celebraciones eucarísticas y otros usos litúrgicos y paralitúrgicos, la catedral funcionaba como una verdadera caja de resonancia de la música que acompañaba a estas diversas celebraciones.

Algunos estudios acústicos han comprobado que las antiguas basílicas paleocristianas, con su techumbre de madera, resultaban muy adecuadas para transmitir con claridad las palabras de la predicación, esenciales en un tiempo de conformación del cristianismo; al contrario, las iglesias abovedadas que se impondrían en la plena Edad Media eran más acordes con la música, a la que prestaban cierta reverberación favorecedora que aumentaba la majestad de los sonidos⁶⁹⁵.

Para esta época, la inteligibilidad de las palabras resultaba algo secundario, dado que el latín se había convertido en un lenguaje incomprensible para la mayoría de la feligresía. Si bien el sermón se hacía sobre un púlpito en la nave, en lengua vernácula o local, la Palabra se leía sólo en latín, que era la lengua sagrada de la Escritura, desde los ambores de la Epístola y del Evangelio, situados al comienzo del presbiterio. Además por la presencia de los coros entre el presbiterio y la nave, hacía que probablemente, la audición era bastante deficiente, por no decir nula en el caso de los coros de las catedrales francesas, y bastante fragmentada con la secuencia presbiterio –fieles-coro-fieles de las catedrales españolas. Por otro lado el sermón de los Oficios había mermado bastante en favor del canto coral. Por otro lado, las órdenes mendicantes -que habían surgido durante el s. XIII-, como los dominicos y franciscanos; órdenes de frailes predicadores urbanos, si estaban más enfocados en los sermones, elemento central de su carisma, y para ello, lo hacían en iglesias especialmente acondicionadas para ello, de menor tamaño y estructuras más diáfanas. También predicaban en medio de la ciudad, en sus espacios públicos o lugares donde se intensificara la vida urbana.

En las catedrales también había espacio para la predicación, con los pulpitos o ambores que se disponían en los lugares de mayor asistencia de los feligreses, los espacios situados a los lados de la vía sacra o los altares o los altares colocados en el trascoro. La música era propia, sobre todo, de la liturgia solemne, aquella que tenía lugar en el conjunto formado por el presbiterio y el coro. Para que la reverberación no llegara a convertirse en eco había que complementar la arquitectura con elementos que beneficiasen al sonido aportando además ornato

⁶⁹⁵ *Ibíd.*, 699.

*al templo. Los tapices y colgaduras que envolvían los pilares o se tendían de columna a columna tenían en parte parecida función a los paneles y pantallas que los técnicos colocan en los auditorios modernos para mejorar su acústica*⁶⁹⁶.

Con todo esto queremos señalar, compartiendo con Navascués Palacio, que resulta extremadamente complejo establecer un carácter general de la organización espacial del templo cristiano, cuando empiezan a aparecer tantos factores concomitantes, pues a medida que la liturgia se vuelve más compleja, más elementos se le van añadiendo, amén de señalar que también territorial y cronológicamente se va identificando con diferentes hábitos y costumbres, *“afectando a los textos, al ceremonial y, en definitiva, a la escena en que todo ello se desarrolla”*⁶⁹⁷. Pero debemos hacer algunas precisiones.

Si *Liturgia*, como analizamos detenidamente en el capítulo 1.3, venía de las palabras *trabajo público*, se consideraba que era un trabajo que se realizaba no en beneficio personal, ni siquiera de unos pocos, sino en beneficio de la comunidad. Con la muerte de Cristo en la cruz, el velo del templo se había rasgado y ahora, por primera vez, podíamos mirar a Dios de frente, pues si antes su presencia y participación era de modo velado, ahora Él se nos había revelado. Ahora, estas funciones del culto eran reservadas a los sacerdotes, quienes las realizaban, también era importante quienes asistían a presenciar y participar del culto, esto es, la feligresía, pues por Liturgia, se entendía el conjunto de signos y símbolos con los que iglesia rinde culto a Dios y se santificaba. La Liturgia es por tanto, el culto santificante de la Iglesia. Pero en todos los casos se trata del servicio de Dios y de los hombres. En la liturgia se ejerce el culto público del Cuerpo místico de Cristo. No son celebraciones litúrgicas las devociones privadas o populares como podía ser el Rosario o el Vía Crucis. Por otro lado, al ser la Liturgia una realidad viva, quedaba la posibilidad de que esta fuera mutando hasta alejarse de su objetivo central, que era la dimensión de lo público. El arte sacro debía ser inspiradora de la liturgia, pues estaba subordinado a ésta. El arte sagrado, vehículo esencial para la expresión y transmisión de la fe, contribuía a despertar la belleza reveladora de Dios al despertar el asombro en el fiel ante la hermosura de la Palabra revelada y de su transmisión. *“La Palabra bella y buena del Evangelio, hace bello a su portador. Posando su pie sobre la obra bella de la creación, el mensajero de buenas nuevas se convierte él mismo en declaración gozosa de una belleza que abraza en armonía el mundo creado y*

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 699.

⁶⁹⁷ *Op. Cit.*, NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *Teoría del Coro en las Catedrales Españolas*, p. 14.

*al hombre que lo habita*⁶⁹⁸. ¿Hasta qué punto puede el arte servir y ser funcional a los requerimientos litúrgicos sin cobrar una autonomía tal que llegue a ahogar lo que pretende justamente auxiliar y favorecer? Hemos reparado en capítulos anteriores acerca de lo óptimo y lo máximo. Si lo único actual es lo eterno ¿debía la liturgia estar tan sujeta y comprometida con la adaptación continua del culto, o más bien fijar una ortodoxia, que mantuviera la forma correcta de dar culto a Dios?

Si desde antaño se había resuelto la condición de duplicidad del espacio del templo cristiano, ¿por qué se intentó una alteración tan radical y funesta de mover el coro? El templo cristiano se definió prontamente en su doble condición de *domus ecclesiae* –asamblea de fieles- y *domus Dei* –*Templum* o casa de Dios-, definiendo dos ámbitos bien caracterizados dentro del edificio del culto... ¿por qué confundir las dimensiones propias de cada función y fragmentar así el espacio?

*Debido al aumento de clérigos en las grandes iglesias y al desarrollo cada vez más complejo y exquisito del ceremonial, distinguiendo el lugar desde el que se hacían las diferentes lecturas, epístola, Evangelio, etc., y necesitando reforzar el canto con mayor número de cantores, el coro salió muy pronto del ámbito presbiteral del altar y formó una unidad independiente, vinculada a él, sí, pero ocupando un espacio en el nivel inferior del templo, al otro lado de la cancela y del iconostasis que hasta entonces habían separado a los fieles del cuerpo sacerdotal*⁶⁹⁹.

Navacué Palacio para argumentar la –según él-, correcta posición del coro en la nave, fundamenta con la posición de los coros en las iglesias monásticas, y recurre al plano de Saint Gall [FIG. 338]. “De este modo no cabe sino reconocer que la presencia del coro en la nave mayor del templo, como corazón instrumental que solemniza la liturgia, resulta incontestable”⁷⁰⁰. Pues bien, los monjes benedictinos o cistercienses practicaban el ideal de la *fuga mundi*, no se concibe fundamentalmente como un espacio en beneficio de la comunidad. De hecho él mismo autor lo afirma un poco más adelante: “Es evidente que en las iglesias monásticas este peligro de la interrupción de los fieles no existía, pues eran iglesias particulares sin culto público”⁷⁰¹.

⁶⁹⁸ FERRER, Juan M. y FOLGADO, Jesús R. (ed.) *La liturgia, inspiradora de las artes*. Barcelona: CPL, 2013.

⁶⁹⁹ *Op. Cit.* NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, p. 17.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 22.

Ahora, no sólo se interrumpía la continuidad del eje procesional oeste-este de la nave mayor, desde la portada real hasta el presbiterio, por la intromisión del coro situado en ésta, sino que también se fragmentaba el espacio del transepto en dirección del eje norte-sur, al vincular el coro con el presbiterio por una vía cerrada con una cadena. La *Vía Sacra* hacía su aparición en la catedral de Santiago de Compostela por necesidad forzosa de dar continuidad a un cuerpo que se había separado pero que siempre debía haber permanecido junto al presbiterio.

La creciente importancia del coro como arquitectura alcanzó su máxima expresión entre nosotros, a tenor de lo que hoy conocemos, en el coro románico que el Maestro Mateo labró para la catedral de Santiago de Compostela en los días mismos en los que se estaba dando fin a la obra del templo compostelano.

[...] Lo verdaderamente notable es la documentada prueba de la existencia de este coro monumental, del siglo XII, en el centro de la nave mayor de una de las más bellas catedrales de todos los tiempos; la catedral de Santiago. Muy pronto tenemos también noticias de cómo este coro aseguraba su vinculación al presbiterio por medio de la llamada cadena que, en 1288, se acordó tender entre ambos para tener expedito el paso de una parte a otra. Es decir, la necesidad de no ver interrumpida la continuidad física entre el altar mayor y el coro por los fieles, aconsejó reservar este paso que hemos venido a llamar luego vía sacra pero que en su día tuvo un nombre menos pomposo. Y tan sencillo como el de valla⁷⁰².

El cruce simbólico de los cuatro ejes terrestres con los dos ejes celestes –cenit y nadir-, que daban origen al séptimo punto que era indicado formalmente con la torre del crucero, habitualmente el lugar de mayor verticalidad de la catedral, era reemplazado y anulado a tenor de unificar un espacio erróneamente situado en la nave mayor. Un error tras otro deslizaba dramáticamente al arte sacro por la resbaladiza pendiente de un arte profano que no entendía las implicancias litúrgicas y simbólicas que esto conllevaba. Lo más importante es que se iniciaba un proceso de desmontaje sistemático de la comunidad de supuestos eternos que vivificaba el arte sagrado. El olvido de las leyes sagradas conducía al arte sacro a un despeñadero, al olvidar la tradición y su sabiduría ancestral en pos de seguir supuestos “progresos” que el tiempo reclamaba. No olvidemos que detrás de todas estas modificaciones, estaba el albergar o dar cabida a un coro hipertrofiado de canónigos. Una vez más las soluciones de orden cuantitativo destruían los presupuestos de orden cualitativo. A la intuitiva solución propuesta por el maestro Mateo en Santiago de Compostela, le vendría el certificado de gracia con el trazado de la catedral de Toledo.

⁷⁰² *Ibíd.*, pp. 21-22.

El autor Navascués Palacio, que se ha convertido en el principal paladín en defensa de estos coros en las catedrales españolas, argumenta desde la otra vereda, a partir de la destrucción que se ha hecho de algunas sillerías, como ocurrió al que había hecho el maestro Mateo en 1603, y de uno que data de 1948 en el que se intentó levantar, con poca fortuna, en el estrecho presbiterio románico de la catedral compostelana:

El acondicionamiento de la sillería coral en estos espacios que no son, arquitectónicamente hablando, coros, supone una aberración supina en lo que a la historia, arquitectura y liturgia se refiere. Por otra parte, la desaparición de este coro compostelano, obra excelente de Juan Dávila y Gregorio Español, llevó consigo la eliminación de la vía sacra y de las rejas tanto del coro como de la bellísima de bronce de la capilla mayor, tendida entre los dos prodigiosos de Juan bautista Celma que señalaban el espacio de la predicación. En otras palabras, se destruye la nobleza y organización de un espacio que, como tal, forma parte también de lo que llamamos patrimonio cultural. Todo ello debería mover a una reflexión seria sobre estas operaciones de degradación que actualmente siguen en curso en otras catedrales españolas, que se quieren justificar, según convenga, con supuestos argumentos estéticos o litúrgicos⁷⁰³.

El autor toca aquí un tema de la máxima importancia. Si la catedral fuese un museo, en el estricto sentido de la palabra, un lugar para la conservación investigación y difusión del patrimonio, y también para el goce de sus obras de arte, no estaríamos discutiendo esto, pero sucede que precisamente la catedral es un organismo plenamente vivo y vigente que participan activamente en la vida de sus ciudades. Tampoco estaríamos discutiendo esto si los coros no tuviesen un valor estético de alto grado, o incluso si fueran un registro de la vida litúrgica de una época –que indudablemente lo son en ambos casos-. No cuestionamos eso de ningún modo. Estamos evaluando la pertinencia de los coros en la nave mayor según las leyes del arte sagrado, y las implicancias y alcances que esto tuvo en la extensión del certificado de defunción del arte sacerdotal, por tanto, del arte sagrado, sujeto a principios inmutables y eternos; que comenzaría su proceso de degradación y oscurecimiento nada más concluir el s. XIII. El coro de Santiago de Compostela lo atestigua, el coro de Toledo lo confirma. El implacable advenimiento de un arte burgués que desconocía toda raigambre con una sabiduría tradicional viva e ininterrumpida, quedaba truncada. Era la más grosera sustitución de un arte sagrado por un mero arte religioso, que sólo captaba el tema, pero no así la forma.

⁷⁰³ *Ibíd.*, pp. 22-23.

III. 3.3 EL RETABLO TARDO-GÓTICO Y SUS REPERCUSIONES SIMBÓLICAS.

La última de las operaciones a gran escala realizadas en las catedrales góticas hispánicas son los retablos de gran envergadura, que se construyeron emblemáticamente en las catedrales de Toledo y de Sevilla. Decimos esto, porque las implicancias simbólicas y las repercusiones funcionales serán de gran relevancia para la culminación que hemos denominado la ruptura del espacio unificado. Veamos rápidamente su origen y evolución para llegar a hacer un análisis contextualizado de sus consecuencias y resonancias. Vimos que el origen del término *Retablo* provenía de las voces latinas *retro*, detrás, y *tabula*, mesa o altar, derivado de los pequeños frontales que se situaban en la parte posterior del altar en las primitivas basílicas cristianas, a partir del s. V, que fue la época en que los sacerdotes dejaron de celebrar la misa *versus populum*, esto es, de cara al pueblo. “*Estos frontales, que eran trasportables, tenían por objeto mostrar a la veneración de los fieles las reliquias de los mártires. Comienzan pues, como relicarios*”⁷⁰⁴.

Durante la Alta Edad Media estos frontales no sufrieron cambios en cuanto a su forma y uso, salvo que los relicarios se fueron adornando y enriqueciendo con *iconos*. Posteriormente estas imágenes abisagradas se desplegaban formando *trípticos* o *polípticos*, según el número de hojas⁷⁰⁵. Es durante la época románica que estos polípticos de madera se cubrieron de pinturas, de esmaltes y de figurillas de marfil, y es hasta el apogeo de la arquitectura gótica cuando se convierten propiamente en altares, a veces a modo de altares monumentales que se destacan al fondo de las naves o en el interior de las capillas. Podemos afirmar, que en el gótico se fijó el retablo y es incorporado decisivamente a la arquitectura. No obstante plantea José Antonio Iñiguez que: “*es afirmación común entre los historiadores del arte que el retablo surge en el siglo XI, o que al menos, no se conocen datos anteriores, a la vez que explican la aparición de esta nueva forma como crecimiento de la decoración de las arquetas de reliquias tras él. Tal explicación, (...), parece admisible sólo en parte*”⁷⁰⁶.

⁷⁰⁴ DE LA MAZA, Francisco. *Los retablos dorados de Nueva España*. México D.F.: Mexicanas, 1950, p. 9.

⁷⁰⁵ Probablemente el más famoso de este tipo es *Políptico de Gante o La adoración del Cordero Místico* de Hubert y Jan van Eyck, pintado en 1432 en óleo sobre tabla, que está ubicado en la Catedral de San Bavón en Gante, Bélgica.

⁷⁰⁶ IÑIGUEZ, José Antonio. *El altar cristiano: De Carlomagno al siglo XIII*. Pamplona: EUNSA, 1991, p. 148.

Es necesario advertir que nos referimos a los retablos que van sobre el altar o inmediatamente detrás de él, de la tipología que recibió el nombre de «*retablos de alas*» o «*de armario*» en la época gótica, y no a los que en el románico surgieron como una transición entre las formas pictóricas del ábside a las escultóricas. Este tipo de retablo ya está documentado desde el s. X según nos propone J.A. Iñiguez⁷⁰⁷. Fueron iconos que se transformaron en relicarios, pero como marco de la imagen y nunca como depósito de reliquias. De allí que nos atrevamos a llamarle retablo. También su origen se vincula con los armarios que se encontraban tras el altar en algunas abadías cluniacenses, a fin de disponer un espacio para guardar los objetos litúrgicos.

Las alusiones al retablo en los documentos escritos son casi nulas, hecho verdaderamente raro si se tiene en cuenta el gran número de monumentos y de representaciones gráficas que poseemos de ellos, realizados en este siglo. El único texto claro que he podido conocer se contiene en el «Rationale» de Durando. Escribe: «generalmente se pintan algunas veces las imágenes de los Padres en las paredes de la Iglesia, a veces en la tabla posterior del altar («in posteriori altaris tabula»))»⁷⁰⁸. En todo caso, puede afirmarse que no hubo reglamentación alguna sobre este elemento⁷⁰⁹.

Cualquiera sea su origen, lo cierto que es a partir de los siglos XIII y XIV, las catedrales y abadías comienzan a llenarse de altares de madera con pinturas, marfil, de mármol y alabastro, cuajados de relieves y esculturas. *“Tanto en Italia como en Francia, en Alemania como en Flandes, pero sobre todo en España, los mejores pintores y escultores de fines de la Edad Media dejaron sus obras maestras en los retablos”⁷¹⁰*. Con la arquitectura renacentista Europa olvida el empleo del marfil y la madera, pues no podían competir con materiales como el mármol y fabrica suntuosos altares policromos en este material, en consonancia con el nuevo espíritu del *Quattrocento*. Sólo España sigue elevando sus grandes retablos de madera. Con la llegada del barroco durante los siglos XVII y XVIII, España y Portugal, con sus colonias de ultramar, llenan sus iglesias con retablos dorados y estofados, otras veces policromos, complejizando deliberadamente sus formas y recargándolas con ornamentos y alegorías. A finales del s. XVIII el academicista estilo Neoclásico se impone, sediento de formas más puras y sobrias, suplantando la excesiva -y ya decadente-, floración barroca. La arquitectura se cubre de severas

⁷⁰⁷ Cfr. *Ibid.*, pp. 148-150.

⁷⁰⁸ «*Rationale*». 9v.1.

⁷⁰⁹ *Op. Cit.* IÑIGUEZ, José Antonio, pp.330-331

⁷¹⁰ *Op. Cit.* DE LA MAZA, Francisco, p. 10.

fachadas y altares clasicistas, y los retablos de madera dorada desaparecieron para siempre. *“El proceso histórico de los retablos, fue, pues, de una lentitud varias veces secular. De los humildes relicarios basilicales a los espléndidos retablos del Barroco media una larga quincena de siglos”*⁷¹¹. Progresiva complejización del programa iconográfico y paulatino aumento de tamaño de los retablos sobre el altar fueron las claves de la evolución de estos mobiliarios litúrgicos.

En España, después de los retablos medievales que hoy se conservan en museos, se inició la auténtica fabricación en madera, en el siglo XV, de lineamientos aun góticos, pero con una condensación de motivos que indican su retirada hacia otros estilos. Uno de los mejores ejemplos de esta transición es, sin duda, el grandioso colateral mayor de la cartuja de Miraflores, en Burgos.

*Pero es en los retablos de las catedrales de Toledo y de Sevilla donde comienza el Renacimiento sus formas y en La Seo, de Zaragoza, el alemán Hans de Suabia edifica en su altar mayor un rico conglomerado de esculturas renacentistas, aunque envueltas aún en las líneas ojivales decadentes. En realidad el triunfo del estilo renacentista en los retablos españoles está en los reinos de Aragón y de Valencia, los reinos que le dan el rostro a Italia en el Mediterráneo. Después vendrán Castilla y Andalucía, con sus artistas educados en Roma y en Florencia*⁷¹² [FIGs. 339 y 340].

Con el crecimiento hipertrofiado de los retablos hará que el interés ornamental se centre en el muro testero que configuran estas superestructuras como grandes “*machinas*”. Dichos mobiliarios litúrgicos dinamizarán el espacio interior de nuestras viejas catedrales góticas, los que sumados a otros ajuares como las sillerías del coro y sus cierres pétreos, canceles, mamparas, capillas con altares y retablos laterales, púlpitos, órganos y confesionarios, entre otros, contribuyeron decisivamente a crear una peculiar riqueza espacial en la que, sin lugar a dudas, el retablo mayor fue el protagonista. *“Es desde luego, el punto focal de estos interiores, el gran tema que, como un inmenso tapiz, hace de fondo a la celebración, a pesar de su riqueza, sin distraer a los fieles del motivo principal, que es precisamente la celebración, sea ésta la eucaristía, la predicación de la Palabra o la recitación del oficio divino, funciones que por excelencia tienen a las iglesias como escenario indiscutido”*⁷¹³. En cuanto a la afirmación de «sin distraer» debemos replicar que está condicionado por la intensificación y dimensiones del retablo.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 10.

⁷¹² *Ibid.*, p. 11.

⁷¹³ GUARDA O.S.B., Gabriel. *Prólogo: Un gran mueble litúrgico* en GUZMÁN SCHIAPPACASSE, Fernando. *Representaciones del Paraíso. Retablos en Chile, siglos XVIII y XIX*. Santiago de Chile, Universitaria, 2009, p. 11.

En el arte retablístico hispano es preciso reconocer el dominio del más alto grado en los planos técnicos, material y formal, hecho por artistas consumados de gran pericia y virtuosismo –piénsese en Toledo, Sevilla u Oviedo-, piénsese en las destacadas figuras de Felipe de Bigarny, Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloé y Alonso Berruguete, entre otros, y que supieron exportar a las colonias americanas esa matriz hispánica que tuvo una floración y repercusión inmediata, alcanzando una superabundancia decorativa que conoció un verdadero desborde⁷¹⁴. Por tanto, tampoco estamos juzgando aquí la calidad de estas auténticas obras artísticas, sino que estamos haciendo una interpretación de los alcances litúrgicos que pudieran tener.

Hemos revisado hasta aquí, brevemente, su origen y evolución, veamos ahora algo de su función litúrgica y pastoral, y las implicancias que se derivan de su uso. Pues sus consecuencias, quizás, pudieran ser más decisivas de lo que podamos imaginar.

El retablo es el marco arquitectónico y plástico para la celebración de la misa, es el escenario de un ritual en el que, para los creyentes, el mundo celestial se desborda e invade el ámbito de los mortales, es el magnífico telón de fondo para celebrar el rito propiciatorio del Mesías que reconcilia al hombre con Dios. Pero no se trata sólo de eso, el retablo no es únicamente el contexto material de un ritual cristiano, es al mismo tiempo un símbolo que interactúa con los gestos de la liturgia. Sus columnas doradas, sus querubines, sus santos en hornacinas son una imagen del paraíso celeste que se hace presente de manera sacramental, oculta, durante el desarrollo de la liturgia. El retablo colabora entonces en hacer visible a los fieles lo que el ritual sacramental presenta de manera velada⁷¹⁵.

El retablo quiere, entonces, contribuir a recrear la atmósfera celeste, a fin de hacer más vívida por parte del fiel, la participación en el misterio eucarístico, proponiendo un retazo visual del Paraíso, a fin de hacer más patente e inteligible el mundo divino. Para lograr ello se trabajaba coordinadamente con distintos especialistas, donde:

El retablo es una producción artística de gran complejidad, que integra el trabajo de pintores, escultores, mueblistas y, en algunos casos, arquitectos, con el objeto de representar plásticamente el cielo cristiano. Por tanto, los cambios en el diseño de las columnas, en la concepción arquitectónica o en la distribución de las imágenes no debe entenderse como una exquisitez formal que sólo podría

⁷¹⁴ La herencia de los retablos dorados hispánicos es innegable en tierras americanas, sobre todo en los siglos XVI y XVII. Pero es el s. XVIII en que México se separa de España para crear sus originales retablos y fachadas. “Tanto ignoró México la obra de Churriguera, como Churriguera ignoró a México. Ya procuraremos deshacernos del famosos y mal aplicado adjetivo” en *Op. Cit.*, DE LA MAZA, Francisco, pp. 13 y ss.

⁷¹⁵ *Op. Cit.* GUZMÁN SCHIAPPACASSE, Fernando, p. 15.

*interesar a unos pocos especialistas, estas transformaciones son signos de una evolución en entender o imaginar la bienaventuranza eterna*⁷¹⁶.

Ahora, debemos reflexionar que los cambios en la sensibilidad religiosa y en las prácticas devocionales van generando sutiles cambios en el mobiliario litúrgico que puede ir oscureciendo los sentidos originales hasta prácticamente mutar a algo distinto y distante de su significado primigenio. En ese sentido el cambio y consecuencias que operan en el altar son significativos. En Occidente, al no poseer todas las iglesias reliquias significativas, a modo de compensación para suplir dicha carencia, se introdujeron hacia el s. XI esos retablos, que se fueron colocando en la parte posterior de los altares laterales adosados a los muros de las naves laterales, a modo que sirvieran para fomentar la piedad de los fieles y peregrinos que circulaban por éstas y en las procesiones internas en templos y catedrales en algunos oficios litúrgicos dirigidos por el celebrante y la feligresía que asistía al culto. Pero ocurrieron dos cosas:

1. Por un lado, los retablos pasaron de tener dimensiones modestas, que permitían que fácilmente fueran sustituidos según las diversas fiestas del año litúrgico; a construirse estructuras cada vez mayores, que por sus dimensiones, se convirtieron en permanentes, que se realizaron en madera o piedra.
2. Por otro, estas estructuras pasaron a ocupar progresivamente, el altar mayor, y de algún modo a presidirlo, sobre todo en la corriente retablística que se generó en España. El altar, pasa en la práctica, a ser un pedestal del retablo. Este cambio se da con el florecimiento del gótico entre los siglos XIII y XV.

Por tanto, estos nuevos elementos introducidos al altar, durante esta época, desencadena importantes y extraordinarias consecuencias litúrgicas. El altar pierde ante los fieles su tradicional autonomía y sentido, que fuera explicado en el epígrafe II.3.10. Su dignísimo rol de mesa y lugar del sacrificio, se sustituye ahora por la ser una urna que acoge los restos mortales de un santo o la imagen de un retablo. El altar se convierte de

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 15. Por ejemplo en tierra americana los retablos y las fachadas retablos fueron “un vehículo privilegiado para transmitir a criollos, mestizos e indígenas la fe en una vida sobrenatural. Se crearon imágenes poderosas que con su tamaño, brillo y colorido impactaban y perturbaban al observador, transportándolo a la contemplación de un mundo mejor a aquel que les tocaba vivir. La evolución de las formas artísticas fue en algunos casos el mejor reflejo de una transformación de la sensibilidad religiosa y, en muchos casos, una herramienta para modificar las concepciones de los creyentes”. Visto en su mérito, el retablo aspira a ser un auténtico teatro de la gloria, o al menos su escenografía, sirviendo como vehículo de propagación de la fe y control ideológico, supuestos que coinciden con el *leit motiv* central del espíritu barroco, que tantos retablos vio surgir bajo su influencia.

este modo en el soporte o basamento que sustenta y contiene el conjunto iconográfico que alberga el retablo. Esto llevará a modificar al altar incluso en su forma y proporciones: *“el tipo de altar, que hasta entonces conservaba la forma aproximada de cubo, comenzó a verse como demasiado pobre –valde parvum, según un cronista del siglo XII-, y pasa a construirse de forma notablemente más rectangular y alargada –maius et sublimus- a fin de que guardara una debida proporción con las construcciones añadidas”*⁷¹⁷.

El s. XIV marca el punto de inflexión en esta corriente, pues los artistas que operan en España comienzan a dividir el retablo y componerlos en varios órdenes –cuerpos y calles-, y a introducir figuras talladas sobre el fondo de los paneles pintados, o a ejecutar primorosas hornacinas y nichos, ricamente talladas, doradas y estofadas, creándose para ello una superestructura que rodea y recarga toda la parte posterior del altar. Impresionante resulta el retablo de la catedral de Toledo, que ocupa todo el ancho y alto del testero del presbiterio, tallado en madera y policromado. Ejecutado en tiempos del cardenal Cisneros, entre los años 1497 y 1504.

*Esta colosal obra se divide en cinco calles sobre predela. En los cinco cuerpos hay catorce grupos escultóricos, que representan escenas de la vida de Cristo y de la Virgen. Trabajaron en su labra una verdadera legión de artífices, los mejores de la época en Europa, entre ellos Petit Juan, Copín de Holanda, Sebastián de Almonacid, Felipe de Borgoña, Vigarni y Egas, como tallistas y escultores, y Juan de Borgoña como pintor principal. En el basamento, bajo la predela, hay una larga inscripción conmemorativa en que se hace alusión al término de la obra, en 1504, y al fallecimiento de la reina Isabel, ese mismo año*⁷¹⁸.

Por tanto, no sólo se altera el significado simbólico y las posibilidades litúrgicas que permitía el altar exento, sino que además ocurren cambios sustanciales en el acondicionamiento del presbiterio que debemos tener en cuenta al momento de sopesar las reformas que traen los retablos en el conjunto del testero de la catedral. Recordemos que los tres elementos esenciales del presbiterio son: el Altar, lugar del oficiante como sacerdote; la Cátedra y sede: lugar del oficiante como rey y su consejo de ancianos –los presbíteros-; y el Ambón: lugar del oficiante como profeta.

⁷¹⁷ AROCENA, Félix María. *El altar cristiano*. Col. Biblioteca Litúrgica nº 29. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2006, p. 36.

⁷¹⁸ *Op. Cit.* CABRERA Y DELGADO SILVEIRA, Antonio, p. 76.

Con la llegada del gótico, el altar se coloca cerca del ábside y el retablo abre el camino a las primeras superestructuras en torno a la santa mesa. Desde el centro del ábside o del crucero, donde había estado situado hasta ahora, se desplaza con todos sus nuevos accesorios hasta el fondo del coro y es adosado al ábside, obligando a trasladar los asientos del clero hacia adelante para no perder de vista el altar. Este desplazamiento del altar hacia el ábside con su retablo, agravado más tarde con la erección de los coros capitulares, contribuiría a disminuir la participación del pueblo en la acción litúrgica⁷¹⁹.

De modo que toda la organización del testero en las catedrales españolas quedaba más o menos así:

1. El *Altar* –lugar del sacrificio–, es desplazado desde la zona delantera del presbiterio al fondo de éste, adosándose a la línea de columnas semicirculares del perímetro del ábside, alejándose por tanto de los fieles en la posición original que tendrían de no existir el coro en los primeros tramos de la nave.
2. La *Cátedra* y la *Sede* de los presbíteros que concelebran, es desplazada hacia adelante y reorganizada. La cátedra del obispo es puesta a la derecha del altar y detrás del ambón del Evangelio.
3. El *Retablo*, que puede contener al sagrario, invierte la relación de jerarquía y de subordinación, pues resulta que la forma y las dimensiones del altar como santa mesa y como núcleo del sacrificio, se modifican para armonizar con los enormes retablos. *“Con sus grandiosas proporciones rompen la subordinación que debe tener el sagrario (sacramentum permanens) con respecto al altar (sacrificium)”⁷²⁰.*
4. Las dimensiones colosales de estos retablos, prácticamente elevándose hasta alcanzar la clave de las ojivas del testero, impedirán ver la luz del sol del oriente proveniente del claristorio del ábside; eliminándose toda simbología cosmológica que vinculaba la celebración litúrgica con el tiempo escatológico, y que fue el núcleo fundamental de la búsqueda gótica de la luz.
5. Una vez negada la luz solar del Oriente, razón de ser de la orientación sagrada de todos los templos cristianos, casi sin excepción durante el

⁷¹⁹ *Op. Cit.* AROCENA, Félix María., p. 37.

⁷²⁰ *Ibíd.*, pp. 38-39.

Medioevo, con el consiguiente oscurecimiento del presbiterio -y que por analogía debía ser el centro más luminoso del templo-, también, consecuentemente, se oscurece su sentido simbólico. Estando así las cosas, ya no quedaba más que un paso para violar también la orientación espacial del templo. Cosa que sucedió al pasar a la época moderna. *Tiempo y Espacio Sagrado* eran abolidos simultáneamente por un acto que no tenía otro objeto que dejar constancia del alarde humano y la glorificación de sí mismos.

6. Los Canceles, que separaban la *Domus Dei*, el *Templum* o Santuario propiamente tal, que era el Presbiterio del resto de la Iglesia, también crecen desmesuradamente, convirtiéndose en un alarde de prodigio de herrería y forja en las catedrales. Como la colosal rejería renacentista de la Capilla Mayor de la Catedral de Toledo, ejecutada por Francisco de Villalpando en 1548, generando aún más ruido visual y discontinuidad espacial.

No obstante, este proceso no se detendrá aquí. Ni siquiera el Concilio de Trento frenará este proceso de disolución paulatina del altar cristiano. El siglo XVI hizo del retablo un verdadero monumento. Dejando de ser un accesorio del altar, para invertir dramáticamente la situación: ahora era el Altar el que se convertía en un accesorio del Retablo. Se violentaba así el estatuto ontológico que detentaba el Altar como centro de la acción litúrgica. *“El valor litúrgico invertido se parecía en las grandes iglesias del siglo XVIII en las que el altar mayor, adosado a la pared del ábside, parece no tener otra función que la de servir de base a la monumental apoteosis del santo o del misterio al que está dedicado”*⁷²¹. Ya en el s. XVII, se introduce la costumbre de situar en la base de los retablos un zócalo o grada cuya finalidad es servir de transición entre la mesa y el retablo –el sotobanco-, para colocar allí los candelabros y la cruz procesional, pero que se convirtió en el nuevo punto de arranque para nuevas superestructuras adosadas al altar a modo de escalinatas, que en los s. XVIII y XIX, se cubrieron de flores, candeleros, bustos de santos... llegando a convertir el altar en una monumental credencia.

El pueblo, en tanto, quedaba reducido al silencio, ya que ni siquiera le alcanzaba para ser un mero espectador, pues con los ejes visuales bloqueados, con su espacio fragmentado y lo más grave, con el símbolo oscurecido, la catedral se convertía en un opulento espectro de sí misma. Si bien el coro se trasladaba a la nave, para –según

⁷²¹ *Ibíd.*, p. 41.

la tesis de Navascués Palacio- acercar a la feligresía al misterio que acontecía en el altar, la colocación de las recargadas y gigantescas rejerías, y el desplazamiento del altar al fondo del ábside, volvían a alejar lo que “supuestamente” se quería acercar.

Es de justicia reconocer que los reacondicionamientos operados en el templo, habrían muchos más flancos problemáticos que los que intentaban resolver. De hecho se inutiliza toda la porción de nave occidental que da al trascoro. Es un sinsentido realizar una catedral de tales proporciones, que se diseña para albergar a toda la feligresía, para luego fragmentar el espacio hasta tal nivel de hacerla disfuncional a las labores del culto para el cual fue proyectada. Comprendamos que todos estos reacondicionamientos se hicieron en épocas posteriores al trazado del templo, por lo que las leyes y los hábitos mentales que inspiraron a sus arquitectos no fueron análogas a la atmósfera psíquica de los que decidieron dichas alteraciones, según pudimos estudiar en el epígrafe III.2.3.

El viaje simbólico de Occidente a Oriente que proponía la catedral, desde el Baptisterio o Pila, que era la iniciación con el bautismo de agua y que culminaba en el Ara Sacrificial, que era el bautismo de fuego, expresado en el Altar era destruido formal y simbólicamente con el coro en medio. El altar era supeditado como soporte de un elemento ornamental, el retablo, de tal envergadura, que hacía perder la presencia de éste, dentro de un sinnúmero de objetos litúrgicos o iconográficos dispuestos entre ambos. El retablo crecía, con desmesura, hasta tocar la clave, elevándose como una pantalla opaca que impedía ingresar al sol desde el levante, símbolo del retorno de Cristo que irrumpirá como el sol del oriente, pues *“Yo soy el retoño, y el descendiente de David, el Lucero radiante del alba”*⁷²². La portentosa luz transfigurada que era el fundamento simbólico de la orientación sagrada, por ser expresión viva del material más inmaterial o más espiritual, símbolo de la Cualidad Divina era suplantada por el retablo, expresión material y cuantitativa del alarde humano. Acontecido esto, la orientación ya se volvía anecdótica, prueba de ello, es que comenzó a ser violada sistemáticamente por las iglesias levantadas en la época moderna. La Iglesia Matriz de la Compañía de Jesús, // *Gesu*, fue una de las primeras en violar la disposición sagrada de los templos hacia el oriente. Quizás lo más patético hoy en día, es que un arquitecto al que se le encarga el diseño de un templo, comienza por disponer su acceso a la calle que enfrenta. Eso fue el resultado de la peligrosa pendiente por el que se deslizó el otrora arte sagrado.

⁷²² Ap. 22, 16.

No es argumento –a nuestro parecer- el explicar que la sensibilidad religiosa había cambiado, o que eran otras las acentuaciones litúrgicas promovidas por el cabildo catedralicio en épocas posteriores. Pues dejamos suspendido el arte sagrado en su vértice superior en la nada. Toda concepción que niega el principio inmutable del arte sagrado, por provenir de arquetipos divinos, colocando su la totalidad de su ser ontológico en el devenir, encierra en sí mismo un elemento de contradicción. Esa concepción es particularmente antimetafísica, puesto que el dominio de la metafísica es el de lo inmutable, lo eterno, lo permanente, lo estable, es decir, de lo que está más allá de la naturaleza, del mundo físico, o del devenir. Si las catedrales españolas presentan un problema hoy, es porque quienes ordenaron sus acondicionamientos, se situaron en lo temporal, y por tanto su razón de ser no se extendió más allá de lo que está implicado en la sucesión, lo que está sometido al cambio. Lo único actual es lo eterno. Ello trasciende los estilos, las modas, las sensibilidades, todas insertas en la sucesión y las limitaciones temporales. En este plano de pensamiento metafísico, debemos reconocer que los coros cerrados en la nave, y los enormes retablos que ahogan el altar y ambos, la peregrinación simbólica de salir al encuentro de Cristo que retorna, debemos considerarlos como formas degeneradas o desviadas del arte sagrado.

Según vemos, existe una relación directa entre la negación de todo principio inmutable y el rechazo a la autoridad espiritual, entre la reducción de toda la realidad al devenir y la progresiva afirmación de la supremacía del espíritu burgués. Al someter al ser –el arte sagrado-, por entero al cambio, se reduce así a las corrientes individualistas y naturalistas. Lo que permite superar la individualidad y superarla es lo trascendente, el anclaje efectivo a los principios inmutables. El arte sagrado si se rinde al devenir, e intenta ser su expresión, se reduce y se confina a mero arte religioso, incapaz ya de expresar alguna realidad sobrenatural. El movimiento de descenso que se había desencadenado transitando por la resbaladiza pendiente de lo religioso sólo acabaría al llegar al final de ella, el arte profano. Cuando se niega la jerarquía en su principio mismo, queda abierto el camino que cualquier expresión sirva como arte religioso, con la negación de un arte sagrado se ha abierto el camino a todas las usurpaciones, a todo tipo de fenomenismos. Paradójicamente el arte sagrado, que estaba legitimado y asegurado en su transmisión por el poder sacerdotal; esa misma legitimidad que ellos terminaron por arruinar. El gran y glorioso Arte Sagrado de Occidente había comenzado su proceso de disolución para terminar por sucumbir ante las fuerzas expansivas y disolventes del Occidente moderno.

III. 3.4 LA CATEDRAL DE SEVILLA: EL APOGEO DEL *MODO ESPAÑOL* Y SUS ALCANCES.

La Santa Catedral Metropolitana de Santa María de la Sede de Sevilla es una de las catedrales más grandes del mundo. Su dimensión de 126,18 m de longitud y 82,6 m de anchura la convierten en la mayor catedral católica del mundo. Pero hablar de esta catedral, conocida como la «*Magna Hispalense*», sin referirse al edificio anterior, la mezquita aljama del califa almohade Abu Yacub y su hijo Abu Yusuf, sería una injusticia. Los restos más antiguos que se conservan en la catedral pertenecieron a la mezquita: el patio de las abluciones o *shan*, conocido como el Patio de los Naranjos se convirtió en el claustro catedralicio, el *haram*, en sala de oración y el *alminar* se transformó en el campanario de la Iglesia, que hoy conocemos como la Giralda. La gran mezquita, levantada por el arquitecto Ahmed Ibn Baso, entre 1172 y 1176. El alminar fue inaugurado en 1198.

El 23 de noviembre de 1248, Fernando III y las tropas castellanas entraron triunfalmente en la ciudad almohade de *Isbiliya*. La colocación del estandarte real sobre el *yamur*⁷²³ del alminar de la mezquita aljama simbolizaba el inicio de una nueva época. La purificación y cristianización del antiguo espacio cultural islámico, junto con la elevación a sede episcopal en la persona del infante Felipe, como obispo de dicha catedral dedicada a Santa María de la Sede, ocurrió el 11 de marzo de 1252. Tres meses más tarde moría Fernando III. *“Su sucesor Alfonso X fue proclamado rey de Castilla en el mismo recinto entre el trebol de los pendones y los gritos de aclamación de sus vasallos. El rey sabio dotó generosamente el templo y organizó una capilla funeraria para sus predecesores. Los vínculos de la monarquía con el templo resultaban indisputables”*⁷²⁴.

Como se hizo con otras mezquitas reconvertidas en catedrales, como el caso de Córdoba y Toledo, se varió la orientación disponiendo el altar mayor hacia el oriente y situando tras él la Capilla Real. El arzobispo Raimundo de Losana (1259-1286) es

⁷²³ **Yamur**: es un remate colocado en el tope de los alminares como elemento decorativo, en el que se ha apuntado una posible simbología mágica protectora hacia la mezquita –el poder apotropaico-. En la Aljama de Sevilla era una serie de manzanas decrecientes ejecutadas en bronce dorado, ensartadas en un vástago vertical. Sería el equivalente a las cruces que rematan las torres cristianas.

⁷²⁴ *Op. Cit.* PÉREZ MONZÓN, Olga, pp. 245-247.

promovido a arzobispo a la diócesis de Sevilla y redacta las constituciones que dieron forma al Cabildo Catedralicio en 1261, en cualquier caso, similares al del cabildo toledano.

En ellas se establecía el número de once dignidades, cuarenta canónigos y cuarenta racioneros. La fundación de capillas, la erección de nuevos altares, el entierro dentro de la mezquita-catedral, etc., fueron transformando el interior que se vio dañado por varios terremotos a lo largo del siglo XIV, hasta el punto de empezar a hablarse en 1388 de un nuevo templo. Esto se hizo definitivo en un momento en el que, estando vacante la sede, por muerte del arzobispo Gonzalo de Mena, el cabildo decidió acometer la obra de una nueva catedral⁷²⁵.

Ciertamente, los efectos negativos que los terremotos de 1356, 1375 y 1394 causaron en la estructura de la mezquita-catedral unido a la lógica aspiración del cabildo y la feligresía sevillana de tener un edificio catedralicio apropiado y no meramente acondicionado de otra religión, fueron claves para dar el impulso a la construcción de un nuevo proyecto edilicio. Esto se veía reforzado por el explosivo aumento de la población y por la favorable situación económica de Sevilla.

Desde la segunda mitad del siglo XIV, Sevilla experimentó un notable crecimiento demográfico convirtiéndose en la ciudad más poblada de la Corona de Castilla. La riqueza fluía a su variada y numerosa élite nobiliaria, lógicamente, a su sede episcopal con unas rentas sólo equiparables a las de la sede primada de Toledo. Sin embargo, como ha señalado Yarza, Sevilla no era un notable centro artístico. La construcción de la nueva catedral cambió este panorama⁷²⁶.

Por distintos motivos, la construcción de este ambicioso proyecto se postergó hasta 1401. En una reunión capitular presidida por el deán don Pedro Manuel, al estar la silla episcopal vacante, se decidió comenzar la construcción de la nueva catedral, una *“tal y tan buena que no haya otra igual... que los que la viesan acabada nos hagan por locos”*⁷²⁷.

En 1433 se asentaron en Sevilla los talleres de cantería, y se iniciaron las obras de la catedral. Hubo que identificar canteras capaces de surtir de material las obras,

⁷²⁵ Op. Cit. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, p. 180.

⁷²⁶ Op. Cit. PÉREZ MONZÓN, Olga, pp. 254.

⁷²⁷ Sobre esta utilizada frase Miguel Sobrino advierte: *“Hay una noticia que ha corrido de boca en boca y de libro en libro, hasta lograr que muchos la den por cierta: la supuesta afirmación de un canónigo, asistente a la reunión fundacional, diciendo que habría de hacerse una catedral tan grande que los que la vieran concluida tomaran por locos a quienes la iniciaran. Nada de eso aparece en la documentación, donde en cambio sí constan (aunque expresamente en términos más templados) los ánimos megalómanos del cabildo de Sevilla, y que dan la razón del apodo, Magna Hispalensis, con que luego se denominó a la catedral. Por ejemplo, del templo que se proyecta construir se dice «que sea el más grande y más bien dispuesto que haya en nuestros reinos».* SOBRINO, Miguel, Op. Cit., p. 607.

contando con el Guadalquivir como idóneo medio para el transporte de los bloques desde lejanos lugares. Hubo, para ello, que acondicionar un muelle fluvial y construir navíos apropiados para las prestaciones que se les había de requerir.

La catedral utilizó para su construcción piedra, que es ciertamente un aspecto clave, pues el elemento pétreo era extraño para la ciudad medieval, que estaba casi enteramente construida en yeso y ladrillo. El que se ordenase por el cabildo de que fuese construido enteramente en piedra, revela la confianza que tenían los eclesiásticos en que el flujo de recursos monetarios les alcanzaría para completar dicha obra y poder vencer todo tipo de dificultades. Las obras en piedra que existían en la ciudad provenían de las expoliadas ruinas romanas de Itálica e islámicas de Medina Azahara. Ahora la catedral empleó como material constructivo la piedra proveniente de las canteras de Jerez, Puerto de Santa María, la Sierra de San Cristóbal, Morón de la Frontera, Puerto Real y Sanlúcar de Barrameda, que se transportaban fluvialmente por el Guadalquivir.

La documentación no permite precisar el nombre del tracista del edificio sevillano. En su monografía de la catedral de Sevilla, Falcón Márquez apuntaba el nombre de Alonso Rodríguez, maestro mayor entre 1386 y 1396. La hipótesis, secundada por algunos autores, ha sido recientemente cuestionada por Yarza Luaces, que ve difícil otorgar el diseño de un ambicioso proyecto a un maestro inmerso en la mediocridad sevillana del momento⁷²⁸.

Resulta, a todas luces, evidente que la traza de la nueva catedral ocuparía todo el solar dejado por la gran Mezquita Aljama, tanto por razones de índole práctica como simbólica. También, siguiendo lo hecho por la catedral primada de Toledo, la ubicación de la capilla real dentro de la mezquita original selló el destino de la nueva catedral, no sólo como primer templo de la diócesis, sino como un auténtico panteón real. Los reyes Fernando III y Alfonso X encontraron allí su sepultura. Algo análogo harán los reyes católicos al ser sepultados en la catedral de Granada, afianzando así la conquista de El-Andalús. No obstante ser panteón real, no supuso, como habría de esperarse, de un patrocinio especialmente generoso de parte de la Corona. Se suma a ello el hecho de que la presencia de las capillas reales en la antigua mezquita suponía un trámite engorroso para la obtención de los permisos para su demolición y traslado, es que la construcción se inició, contraviniendo toda norma, por el lado Occidental, es decir, por los pies⁷²⁹.

⁷²⁸ *Op. Cit.* PÉREZ MONZÓN, Olga, pp. 258.

⁷²⁹ *Cfr. Op. Cit.* SOBRINO, Miguel, pp. 608-609.

Las obras comenzaron muy pronto, ocupando ya la sede el arzobispo Alonso de Egea (1403-1408) que venía de la sede de Ávila y ya fue enterrado en la capilla de San Laureano, a los pies del templo, por donde comenzó la construcción del templo, lo cual indica un importante ritmo de obra. A mediados del siglo ya se encontraba muy cerca de las bóvedas y se comienzan a labrar las portadas del nacimiento y del bautismo, a los pies de la iglesia, con las formidables esculturas en barro cocido y policromado, de sobrecogedor realismo, debidas al escultor Lorenzo Mercadante de Bretaña (1464-1467) y a su continuador Pedro Millán. Poco después los Libros de Fábrica recogen encargos y pagos al maestro Enrique Alemán por las vidrieras que se van a colocar en las naves laterales y la nave mayor, hacia 1480, iniciando así la importante colección de vidrieras en las que también trabajarían Arnao de Vergara, Arnao de Flandes y Carlos de Brujas⁷³⁰.

La peculiar planta ocupa toda la superficie del *haram*, heredando su planta rectangular de 116 m de largo por 76 de ancho, con una planta que se divide en 5 naves más dos hileras de capillas laterales. Característica de la nave central y del transepto es el nervio longitudinal en su bóveda, del mismo modo que encontramos en la catedral de Burgos [FIG. 344]. El cimborrio se cerró en 1506, y el templo se consagró al año siguiente. En su nave mayor esta catedral alcanzó los 36 m de altura –igual a la catedral de Chartres, y una luz de 16 m en su nave central, donde se colocó la capilla mayor inmediatamente al oriente del crucero, dejando por detrás del retablo una nave a modo de girola recta, a la que se abre la Capilla Real, que constituye el verdadero ábside de la catedral y que se ejecutará a mediados del s. XVI. El emplazamiento de la Capilla Real al final de la nave central obedece a que debía mantenerse la distribución establecida en 1248, pero adaptándola a la nueva planta de cruz latina. De allí que los canónigos hubiesen determinado partir por los pies, es decir por la fachada occidental. Por tanto, nunca se pensó colocar el presbiterio en la cabecera de la iglesia, de allí que se sitúe junto al crucero. Probablemente la posición original del panteón real supeditado a la orientación de la Mezquita Aljama que sirvió como catedral, con su *qibla*⁷³¹ y *mihrab*⁷³² orientado hacia La Meca, marque la desviación que se observa en la orientación del

⁷³⁰ *Op. Cit.* NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, pp. 180-181.

⁷³¹ En el idioma árabe (القبلة al-qibla) **alquibla** denomina genéricamente a una dirección y, en el contexto religioso, aquella dirección hacia la que se orientan los orantes al rezar en la religión que sea, y que puede tener otras implicaciones rituales (en la disposición de tumbas, etc.). En el islam, alquibla o qibla define la dirección de la Kaaba (en La Meca) y a la que el imán y los orantes deben dirigirse cada vez que realizan sus rezos. En las mezquitas existe un lugar que indica la orientación de la alquibla y que se denomina mihrab.

⁷³² **Mihrab** (en árabe: بارح) es como se designa un nicho u hornacina. Consta de un pequeño espacio interno precedido por un arco (normalmente de medio punto) o a veces, como en la Mezquita de Córdoba, una pequeña habitación, que en las mezquitas indica el lugar hacia donde hay que mirar cuando se reza. El mihrab está ubicado en el muro de la quibla el cual está orientado normalmente hacia la ciudad de La Meca. Se le considera el Sancta sanctorum de la mezquita.

edificio [FIG. 348]. Queremos insistir en la cabecera plana con deambulatorio recto, que después fue alterada con la construcción de la actual Capilla Real (1552-1575), pues, sin duda, uno de los rasgos más distintivos de esta catedral, es su cabecera plana, pues este prototipo va a tener una gran difusión en obras posteriores, tanto en la Península como en ultramar, pero que aquí vamos a encontrar por primera vez, tal como comprobaría el plano más antiguo que se tiene de la catedral, la denominada traza de Bidaurreta⁷³³ [FIG. 345].

Ante la negativa real para trasladar o reformar la capilla regia funeraria, se opta por renunciar a la idea de construir una gran cabecera con doble girola –aun teniendo espacio para ello– como le correspondía a una iglesia de cinco naves, como Toledo. En vista de la oposición regia y de los problemas de todo tipo que la gran girola planteaba, se dispone una nave rectangular transversal que separa la capilla mayor o presbiterio de la capilla real, aislándola. Se renuncia así a la solución toledana de disponer en el espacio del presbiterio la capilla regia, a pesar de que desde 1433 se contaba con la autorización de Juan II para reformar la capilla real. Solución, de girola o nave transversal recta, que ha de tener amplias consecuencias en otros edificios de los siglos XVI y XVII⁷³⁴.

Es muy relevante comprender el hecho de que ciertas singulares y específicas problemáticas contingentes operadas en catedrales emblemáticas de España como Santiago de Compostela o Sevilla, resulten finalmente en soluciones permanentes que influirán decisivamente en la conformación final del «modo español»: Ya sea en la catedral de Santiago de Compostela, donde la no solución de la gran escalinata del acceso occidental que debía salvar la pendiente enorme del templo con respecto a la explanada de acceso, determina que el acceso principal y habitual sea por el transepto, y eso posiblemente fuera determinante para el maestro Mateo a decidirse a hacer el coro en la nave, y que aquello haya sido determinante en la ubicación de los coros catedralicios hispanos. O ya sea en la catedral de Sevilla, donde una negativa de trasladar la capilla real, por haberse construido antes de la traza de la catedral, influya en

⁷³³ Cfr. CHUECA GOITÍA, Fernando. *Historia de la arquitectura Occidental: Edad Media Cristiana en España*. Madrid, Dossat, 2000, p. 348. A finales del año 2011 se realizó una investigación arqueológica durante las obras de repavimentación. Esta obra ha permitido localizar las cimentaciones de dos proyectos distintos de la Capilla Real anterior a la actual. La más antigua definiría una cabecera recta que no sobresaldría de la línea marcada por las capillas aledañas de San Pedro y San Pablo. Este diseño incluía un pilar que dividía la entrada de la capilla en dos. Estos restos confirman los datos que aportan el plano más antiguo de la Catedral, conocido como la traza de Bidaurreta. Este proyecto fue modificado con la construcción de una cabecera poligonal de tres lados que se apoyaría al exterior de los cimientos anteriores. Esta nueva fase se fecharía en la primera década del siglo XVI. Ninguna de las dos soluciones se acabó, pues finalmente se construyó la obra renacentista que hoy vemos, terminada en 1579. Ver GIL DELGADO, Francisco. *Catedral de Sevilla*. Libro oficial. España: Fisa Escudo de Oro, 2012, pp. 65-66.

⁷³⁴ AZCÁRATE, José María. *Arte gótico en España*. Madrid: Cátedra, 2007, pp. 114-115.

el modelo catedralicio posterior en tierras hispánicas y en las colonias de ultramar. También se han ofrecido otras posibles explicaciones del modelo resultante del trazado de la catedral de Sevilla derivado de la geometría del rectángulo.

*La catedral es un vasto edificio de cinco naves y capillas entre los contrafuertes, adscrito al modelo *ad triangulum*⁷³⁵ con las naves laterales a la misma altura. La planta del templo sevillano conservada en la Biblioteca Nacional reproduce esta fisonomía y la particularidad de su cabecera plana con la apertura de sendas puertas a ambos lados del ábside. La solución, mantenida en el diseño de la catedral de Méjico, se ha justificado por los problemas estructurales derivados de la construcción de una girola de enormes dimensiones, el empleo de este espacio para procesiones claustrales y el aprovechamiento de los muros de la mezquita⁷³⁶.*

El diseño de la nueva Capilla Real a mediados del s. XVI va a romper esta geometría rectangular, así como otras adiciones construidas fuera de los límites del esquema original como la sacristía de los Cálices, la sacristía mayor, el antecabildo y la sala capitular. Además de estas peculiares características de comenzarse por donde las otras concluían, de su trazado con cabecera plana y de que el edificio musulmán se mantuviera su uso como iglesia mientras se realizaba la actual construcción gótica, es decir el uso simultáneo de ambos edificios; lo que explicaría en parte muchas de las características excepcionales de esa obra, y también la pervivencia de muchos elementos de la época de los almohades; debemos incluir también otras cuatro características fundamentales y únicas que también ofrece al catedral de Sevilla:

1. Si se le observa desde el extremo sur de la actual avenida de la Constitución, la catedral ofrece una imagen peculiar: aunque por su altura se asemejaría

⁷³⁵ **Ad Triangulum** es método constructivo que relaciona la geometría con la arquitectura en un sistema de proporciones, concretamente es empleado en el diseño arquitectónico de estilos clásicos como el gótico tardío y del renacimiento. Mientras que en el método "*ad quadratum*" la altura del edificio sería igual a su anchura, en el caso de aplicar el método "*ad triangulum*" la altura es inferior a la anchura del mismo. De esta forma la sección del edificio se inscribe en un triángulo, que en la mayoría de los casos pretende ser equilátero (la proporción 1:2(√3). En la antigüedad la elección de la forma constructiva era objeto de debate entre expertos, y en muchas ocasiones se elegía una u otra por criterios poco científicos. En el diseño constructivo mediante "*ad triangulum*" se procede fundamentalmente mediante triangulación. Empleando en su diseño y ubicación las relaciones métricas en el triángulo. Los triángulos más empleados eran el equilátero, el sagrado egipcio, el rectángulo y el pitagórico. En el triángulo más empleado en construcción, el equilátero, la relación proporcional entre uno de sus lados y la altura es de (√3), que es un número irracional y por lo tanto, incómodo de manipular en la matemática medieval. Se empleaba el método "*ad triangulum*" en el diseño de catedrales góticas en las que era una forma más intuitiva de poner contrafuertes al empuje de las bóvedas de crucería. El problema era manipular los múltiplos y sub-múltiplos de la raíz (√3). Un ejemplo de catedral diseñada de esta forma es la Catedral de Milán que comenzó diseñándose como "*ad quadratum*" y durante su construcción se cambió el diseño a "*ad triangulum*" mediante consenso de catorce maestros arquitectos de la época. Otros ejemplos en España son la Catedral de Santa María de la Asunción de Barbastro en Huesca, la Catedral Nueva de Salamanca.

⁷³⁶ *Op. Cit.* PÉREZ MONZÓN, Olga, p. 259.

cualquiera de las grandes catedrales de Europa, aunque la ausencia de torres que flanqueen la portada central le da un aspecto extraño; pero su monumental anchura le resta fuerza a la tendencia verticalista que domina en el gótico característico europeo [FIG. 346].

2. En su interior, el escaso tiempo utilizado para intentar acabar el descomunal proyecto – del orden de los 70 años-, hizo necesario simplificar, e incluso, estandarizar los elementos que articulan el alzado interior de la nave y optar por las simples bóvedas cuadripartitas con nervio longitudinal -similares a las bóvedas sexpartitas del gótico primitivo francés-, en contraposición con tendencias más floridas y complejas de la nervadura en boga en ese tiempo. Eso unido a la tosquedad de la piedra utilizada le da un aspecto severo y sobrio a la fábrica de la catedral. El alzado bipartito –arcadas de la nave y un pequeño claristorio, al que se le superpone una balaustrada, antepechos, o galería volada a modo de compensación del inexistente triforio, típico del gótico [FIG. 347].
3. El otro elemento singular fue la forma de abordar un proyecto tan grande y tan complejo, que supuso articular el paso del gótico tardío al renacimiento, labor iniciada por Diego de Riaño, ejemplificada en las dos sacristías: la de los Cálices y la Mayor. La catedral necesitaba proveerse de una serie de dependencias, pero en vez de ir levantándolas según un orden consecutivo, se optó por ir acotando los límites de cada espacio, para ir construyendo los espacios como piezas de un puzzle gigantesco [FIG. 348].
4. Consecuente con ello, se tomó la decisión de homogeneizar exteriormente con una fachada regular en estilo renacentista, espacios que eran de por sí, heterogéneos. De este modo un manto continuo podía albergar los sucesivos elementos y dependencias que se fueran agregando sin comprometer la unidad total del edificio. Pensemos que las obras no finalizaron hasta las primeras décadas del s. XX. Se tenía la experiencia de la catedral de Santiago de Compostela, que había resuelto ese problema de modo similar. Esta parte de la catedral revela un cierto aire de arquitectura civil que esconde desde la calle el carácter religioso de dicha obra. [FIGs. 349 a 352].

Simón de Colonia (1495-1498), otro Alonso Rodríguez (1496-1513) y Juan Gil de Hontañón (1513-1519) estarán implicados en el cerramiento del transepto. En 1495, el cabildo convoca a una reunión de expertos para discernir sobre este tema. Acude el afamado maestro burgalés Simón de Colonia⁷³⁷ y el sevillano Alonso Rodríguez. Aunque los libros de fábrica no ofrecen información muy precisa acerca de sus trabajos, si se recogen quejas por las continuas ausencias del maestro Simón. Tampoco hay constancia decisiva como para atribuirle el diseño del cimborrio original, cuya ejecución correspondió al maestro Alonso. La estructura, al parecer era espectacular por su tamaño, dimensiones y decoración escultórica, rivalizando con la torre campanario, pero lamentablemente duró menos de un lustro, ya que en 1511 se hundió. Ya sea por posibles errores de cálculo, o por los efectos de un evento sísmico ocurrido en esas fechas determinaron su desplome. Para corregir el lamentable hecho, el cabildo catedralicio llama a Juan Gil de Hontañón, quien propone cerrar el crucero con bóvedas de crucería delicadamente ornamentadas con multitud de tracerías y soluciones estrelladas, del tipo de bóveda flamígera con múltiples combados y nervios decorativos ornamentados con caireles; más a tono con el gusto de la época, que con las severas ojivas cuadripartitas del resto de la nave [FIGs. 359 y 360]. Después de acabar la larga persistencia gótica en las obras de la catedral, siguieron los trabajos en ésta. Durante el s. XVI se amplió la capilla mayor y se construyeron la capilla real, la sala capitular, la sacristía mayor y la sacristía de los cálices. El trascoro corresponde a la primera mitad del s. XVII. *“El trascoro actual se debe a un proyecto de Miguel de Zumárraga (1619), de tradición clásica, con bellos mármoles y jaspes, presidido todo por la tabla de la Virgen de los Remedios, una de las pinturas más antiguas que conserva la catedral, quizá de principios del siglo XV”*⁷³⁸. En el s. XIX, Bellver culminó la puerta central del imafronte dedicada a la Asunción, en estilo neogótico.

Los arquitectos que intervinieron en este singular conjunto renacentista adosado al templo (Diego de Riaño, Martín de Gainza, Hernán Ruiz y Asensio de Maeda), formado por una serie de estancias y patios envueltos por la fachada antes referida, encontraron un especial gusto en dar con soluciones brillantes y originales, traducidas tanto en la abundancia del ornato como en la propia forma arquitectónica. Quien pasea hoy por estas salas se siente envuelto por un ambiente que tiene mucho más de civil, más relacionado con el orgullo con el que

⁷³⁷ **Simón de Colonia** (Burgos, hacia 1451 - Burgos, 1511) fue un arquitecto y escultor español, hijo del arquitecto gótico Juan de Colonia y padre del también arquitecto y escultor Francisco de Colonia. Desde 1481 figura como maestro de la Catedral de Burgos (sucede así a su padre). Fuera de Burgos intervino en diversas obras; así, en 1496 participa en las de San Juan de los Reyes de Toledo, o entre 1497 y 1502 trabaja en la edificación de la Catedral de Sevilla.

⁷³⁸ *Op. Cit.*, NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, p. 182.

*hacían ver sus hallazgos los artistas del Renacimiento y con las contingencias del gobierno de la archidiócesis que tenía lugar en ellas que con el ambiente religioso que pudiera contagiarle el templo que las preside*⁷³⁹.

En la catedral de Sevilla es más patente que quizás en ninguna otra catedral hispánica, los cambios en la sensibilidad de los artistas y del cabildo catedralicio que trabajan en la catedral, así como los cambios que van asociados a su atmósfera psíquica. Razón tiene Octavio Paz cuando proclamaba que «*la arquitectura era el testigo menos sobornable de la Historia*». Si a ratos los edificios que componen el conjunto catedralicio parecen más el palacio de un príncipe renacentista, es porque así deben haberse sentido.

*El aire civil de esta parte de la catedral, dedicada a la administración y a las funciones prácticas mientras el templo asumía el desarrollo del culto, queda subrayado por las propias representaciones escultóricas que la jalonan. En ella se plasman figuras de virtudes y ciertos pasajes bíblicos, elegidos para servir de recordatorio de los principios morales que habrían de regir la conducta de los miembros del cabildo que gobernaban la catedral y la diócesis; un aparato simbólico que recuerda mucho a las ejemplarizantes alegorías del buen y mal gobierno que presiden el salón principal del palacio público de Siena*⁷⁴⁰.

Esta actitud de príncipes renacentista de este cabildo hispalense se expresa también en la riquísima colección de arte de la escuela sevillana de pintura y escultura, que tuvo su etapa culminante en el s. XVII y que el prosperísimo cabildo había ido reuniendo en su catedral, donde lucían más debido a su recatada arquitectura, y que estaban a la vista de la feligresía, ofreciendo un fin pedagógico o moralizante. Esto se debió a la introducción de las formas flamencas en el reino de Castilla a fines del s. XV, dada las estrechas relaciones con Borgoña, que se vieron favorecidas por el ascenso al trono del monarca Juan II (1426-1454), que se hace rodear de una nueva nobleza, lo que contribuirá al cambio de tono de vida de la sociedad cortesana y al aumento de las relaciones comerciales con diversas ciudades flamencas. “Las formas de vida de la sociedad borgoñesa son fácilmente aceptada por la nobleza castellana, en un momento en el que la evolución de las formas decorativas de raíz islámica mostraban un cierto agotamiento. Esto es la raíz de lo que se denominarían las formas hispano-flamencas: la vocación por el lujo, la exuberancia decorativa y la masiva inclusión de elementos arquitectónicos civiles, serían ejemplos de la inclinación cortesana que experimentaba Sevilla y su catedral.

⁷³⁹ *Op. Cit.*, SOBRINO, Miguel, p. 619.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 620.

De esta intensidad del tráfico comercial se hacen eco los cronistas contemporáneos, como de la aceptación de las formas de vida de la sociedad flamenca. Tanto en el boato de las indumentarias, como en la organización de la vida en los palacios de la nobleza castellana, en la que el esplendor de las fiestas constituye una de sus notas más características. Boato, lujo, esplendor que se manifiesta asimismo en las construcciones de capillas funerarias, como en las grandes salas de los palacios, en los que la persistencia de formas originadas en la arquitectura islámica, fundamentalmente en las organizaciones y sistemas decorativo, han de dar origen a la concreción del llamado estilo hispano-flamenco en el que las formas de la arquitectura y decoración flamígeras, es decir flamencas, se funden con las que proceden de la arquitectura hispánica cristiana islamizada. Fusión de elementos, conforme a las dos raíces que informan la cultura del reino castellano en el siglo XV⁷⁴¹.

Una vez realizada esta sucinta reseña de las obras de la catedral y de su origen, nos corresponde hablar del ropaje que envuelve y transforma la sobria arquitectura de la catedral. Si hiciéramos el ejercicio mental de separar lo que corresponde a la parte inmueble de la catedral –la fábrica de piedra propiamente tal-, de la parte mueble –el acondicionamiento interior y posterior del templo-, nos daríamos cuenta de que no son congruentes entre sí. Miguel Sobrino llama ingeniosamente a la *Magna Hispalense* como «una catedral de vestir» [FIG. 353].

Hay un tipo muy frecuente de tallas religiosas, las llamadas imágenes «vestir», en la que sólo las partes visibles del cuerpo (cabezas y manos) son realizadas cuidadosamente en madera policromada, mientras el resto consiste en un simple esqueleto que irá cubierto, a modo de sumario maniquí, por ropas, encajes, coronas y telas. A la vista de la sencillez formal de la catedral sevillana podríamos sospechar que, como las tallas de devoción susodichas, la de Sevilla es una «catedral de vestir», un ingente bastidor destinado a sostener y cobijar el exorno y aparato que requiere la liturgia⁷⁴².

Presiden este ropaje obviamente, el *jubé* o envoltorio pétreo del coro con sus elaboradas sillerías y el retablo mayor, le siguen los órganos de la epístola y del evangelio y los numerosos retablos y altares de las capillas laterales, las trabajadas rejerías, confesionarios, mausoleos, el tenebrario, el facistol y una variopinta cantidad de elementos litúrgicos u ornamentales. El presbiterio está cerrado por una elaborada rejería ejecutada por Francisco de Salamanca durante el s. XVI [FIG. 354]. El retablo mayor de

⁷⁴¹ *Op. Cit.* AZCÁRATE, José María, p. 113.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 628.

megalómanas proporciones, diseñado por el alemán o flamenco Pieter Dancart, será continuado en el s. XVI por Jorge y Alejo Fernández.

En su ejecución, se emplearon diferentes tipos de madera (pino, castaño, borne...). Todo se doró y policromó. Las secuencias incluyen un extenso ciclo cristológico y mariano que abarca desde el abrazo ante la Puerta Dorada o la Anunciación al Noli me tangere o la Resurrección. Las escenas de la predela se dedican a personajes y sucesos de la ciudad hispalense donde se incluye una precisa reproducción de la urbe con la catedral y su campanario o Giralda antes de la reforma de Hernán Ruiz. En el centro, destaca la talla de la Virgen de la Sede⁷⁴³.

Así, con respecto al Retablo Mayor, podemos afirmar que aquí tenemos la muestra más ostentosa e inabarcable que pueda encontrarse en todo el mundo. Esta gigantesca obra tardó unos ochenta años en construirse, desde que lo iniciase en 1482 el flamenco Pieter Dancart hasta que ejecutase los últimos añadidos de manos del gran escultor Juan Bautista Vázquez. Este enorme retablo constituye por sí sólo una especie de templete autónomo dentro del templo [FIG. 356].

El retablo es en realidad un edificio dentro del templo, una especie de torre (que engloba escaleras, sacristía y otras dependencias) con fachadas por sus cuatro lados, tres de ellas de piedra y la cuarta, presidiendo el altar, de madera dorada y policromada. Esta última, el retablo en sí, es un panel gigantesco e inextricable, que para colmo arranca de un pavimento situado más arriba de nuestras cabezas: el efecto de este pavimento, al que se accede por prolongadas escalinatas, resulta vertiginoso. Es necesario un verdadero esfuerzo para advertir, en medio de semejante maraña, alguna figura o aspecto concreto; si tuviéramos la suerte de acercarnos u observarlo pormenorizadamente en un libro, podríamos advertir que cada uno de los detalles del retablo es de altísima calidad. Algunas de las imágenes resultan memorables, como la escena de Adán y Eva o las maquetas de la ciudad y de la catedral, colocadas en la predela (...)⁷⁴⁴.

Enfrentando el presbiterio, al otro lado del crucero, en los primeros tramos de la nave adyacente a éste por el poniente, se situó el coro. Ocupándose el crucero para albergar a una cantidad relativamente reducida de fieles para las ceremonias más solemnes. Para la misa ordinaria y otras celebraciones menores se utilizaba el trascoro, que se organizó a modo de un segundo presbiterio, con inclusión de un púlpito en el pilar norte para la predicación, dando sentido y uso a los primeros tramos de la nave [FIGs. 362 y 366].

⁷⁴³ Op. Cit. PÉREZ MONZÓN, Olga, pp. 267.

⁷⁴⁴ Op. Cit. SOBRINO, Miguel, p. 628.

Frente al altar, haciendo conjunto con él y guarnecido también por rejas, está el coro gótico. Es de los pocos que conservan en España todos los objetos que le corresponden: el monumental facistol colocado en su sitio (los dibujos del pavimento demuestran que la posición de cada elemento está perfectamente meditada) y los dos órganos barrocos coronando las voces antifonales del coro. Por fuera, el conjunto es espléndido, con tramos hechos en el siglo XVI (capillas de los Alabastros), el XVII (trascoro) y el XVIII (capillas bajo los órganos), en los que el brillo de las maderas y las piedras nobles denota la riqueza con la que quiso ser revestido. En la tupida coronación barroca de madera, cuajada de esculturas, trabajó Pedro Duque Cornejo, el escultor sevillano al que vimos partir hacia Córdoba, ya muy mayor, para crear la sillería coral de la mezquita-catedral, con la culminaría su carrera⁷⁴⁵.

Hemos estado argumentando muy a menudo el hecho de que las catedrales que pertenecen a la constelación del llamado «modo español» cometen un pecado capital al abolir el sentido procesional del templo cristiano. Lo definimos en el epígrafe II. 3 LA CATEDRAL: VISIÓN ARQUITECTÓNICA, LITÚRGICA Y SIMBÓLICA, donde explicamos cada uno de los elementos que conforman la catedral desde esta lógica y significado. Pero ¿Hasta qué punto esto es así? ¿Qué tan común es la procesión en la liturgia medieval? Veamos lo que el propio Navascués Palacio nos dice:

Unos de los modos de entender razonablemente la longitud y amplitud del proyecto de la catedral, estriba en su percepción como espacio procesional, pues el culto solemne no radica solamente en los servicios del altar y coro, como funciones estáticas, sino que alcanza una dimensión dinámica, al desplazarse procesionalmente por sus naves y claustro, o saliendo a las calles de la ciudad. La realidad de la procesión como una de las actividades más importantes y solemnes de la catedral, en las que con frecuencia se incorpora el cabildo municipal y el clero de todas las parroquias y conventos de la ciudad, apenas si la podemos percibir hoy a través de las solemnes procesiones como la del Corpus, en Toledo, o las más sencillas por el interior del Templo, como recientemente se ha recuperado en la catedral de Astorga.

Sin embargo, en otro tiempo, fueron muchas las procesiones de distintas categorías y trayecto que anualmente recorrieron las naves de la catedral. Desde la más elemental y obligada dominical hasta las que exigen las festividades generales de la Iglesia y las particulares de cada catedral, solían pasar de cien las procesiones de una catedral media. Así, en la de León, se celebraban anualmente ciento seis procesiones a principios de este siglo (s. XX), después de haber eliminado unas veinte, lo que casi representa una cada tres días, de las cuales

⁷⁴⁵ *Ibíd.*, pp. 628-629.

*ochenta y ocho eran por el interior del templo, dos por el claustro y dieciséis por la ciudad*⁷⁴⁶.

La misa es peregrinación y cena, procesión y mesa. La liturgia es una realidad dinámica y estática a la vez. El emplazamiento de los coros españoles interrumpe la procesión. El emplazamiento del retablo interrumpe la mesa comunitaria y el altar como ara sacrificial. La *Teología de la Presencia* es sustituida por una *Teología de la Ausencia* o más bien una *Teología de la Saturación*. Al fiel se le impide ver, se le impide oír, se le impide participar. Es relegado, olvidado, negado. Las procesiones realizadas al interior de las catedrales después del surgimiento de los cerramientos de los coros en la nave de fieles, son remembranzas o epígonos del gran sentido procesional del original espacio gótico en sí: Un salir al encuentro del Cristo que retorna en la *Parusía*⁷⁴⁷. Esto tiene un significado escatológico tan profundo sobre el fin último del cristiano, que no podía ser cambiado o modificado sin alterar algo esencial. La identificación simbólica natural y profunda de Cristo con la luz del oriente, no podía llegar y ser interrumpida sin tergiversar e invertir los principios inmutables y eternos del arte sagrado. Tal perturbación arrojaba toda dimensión trascendente en el devenir, dejando su principio superior suspendido en el vacío, y el inferior anclado en la sola y pura materia. Ambos, coros y retablos hipertrofiados, símbolos de la desmesura de los cabildos catedralicios y del olvido de los principios esenciales de un arte sagrado, que vio levantarse las más portentosas obras jamás hechas colectivamente por el ser humano para la mayor gloria de Dios, ahora se erigían como monumentos de sí mismos, oscureciendo su entendimiento y transformándolo en alarde.

Cuando pensamos en que se ha construido la catedral más grande de la cristiandad hasta el día de hoy; cuando pensamos que la población de Sevilla durante la segunda mitad del s. XVI era del orden de las 120.000 almas⁷⁴⁸; y cuando el espacio del crucero, acondicionado para acoger a los fieles puede albergar a no más de 300 fieles,

⁷⁴⁶ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *Teoría del coro en las catedrales españolas*. Madrid: Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1998, p. 104. Prosigue: "Todas ellas tenían un denominador común, su formación, origen y término en el coro, después de hacer las correspondientes estaciones. Por esta razón, la alegre eliminación de los coros deja sin sentido el espacio de la catedral, pues servía para canalizar todo este movimiento, bien atravesando el coro, bien rodeándolo, según la clase y solemnidad de la procesión".

⁷⁴⁷ El término **parusía** (griego: παρουσία, romanización: *parousía*, literalmente: «presencia, llegada»), para la mayoría de los cristianos, es el acontecimiento, esperado al final de la historia: la Segunda venida de Cristo a la Tierra. En la Biblia, este hecho se menciona en diversas ocasiones, salvo en el Evangelio de Marcos.

⁷⁴⁸ Cfr. DE PERAZA Luis. *Historia de la ciudad de Sevilla*,. Colección Clásicos sevillanos. Sevilla: Ayuntamiento, 1997 en <http://personal.us.es/alporu/histsevilla/poblacion.htm>, visitado el 17.10.2015.

dispuestos a ambos lados del eje sacro en las grandes fiestas solemnes, podemos deducir rápidamente que todo se vuelve incongruente. Autores justifican que el acondicionamiento del templo que hace el «modo español» para acercar al fiel al misterio eucarístico, a lo que tendríamos que responder que también aleja el altar al fondo del presbiterio para poder unirlo al elefantiásico retablo. La verdad, convengamos, es que el fiel poco importa. El acondicionamiento del templo no se piensa ni desde los actos de habitar que requiere el fiel para dar el correspondiente y correcto culto a Dios –que es la liturgia, en su sentido más literal-, ni se piensa en su sentido simbólico, el crucero como el lugar de convergencia de las seis direcciones del espacio donde confluyen para simbolizar el descenso de la Gracias sobre el fiel al momento de la comunión, el lugar de mayor jerarquía del templo. Tanto es así que incluso en la catedral hispalense tenía un cimborrio sobre el crucero, y después de caerse se rehicieron los tramos del crucero con una rica ornamentación flamígera en éste y los cuatro tramos adyacentes e incluso se levantó levemente sobre la altura de la nave central [FIGs. 357 y 360]. A esto se suma el que la catedral se proyecta haciendo caso omiso a los enormes, característicos y simbólicos vitrales del testero al oriente, tan propios del gótico y tan central en su simbología; y el hecho de que se corte la natural circulación del eje norte-sur, siguiendo las portadas del transepto [FIG. 361]. Si ya habían sido obstruidas con el retablo en Toledo, ya no eran significativas para el proyecto hispalense. Así que el paso siguiente fue su eliminación total. Junto con ello, la catedral sevillana había eliminado los triforios, y el claristorio ya no era tan alto, lo que sumado al aparatoso mobiliario interno, principalmente del cerramiento del coro, los gigantescos órganos apoyados en las naves colaterales y el enorme retablo cúbico de la capilla mayor, oscurecieron notablemente el espacio interno. Es decir, todas las bondades y cualidades espaciales de la concepción gótica y sus profundos valores simbólicos eran negados con el acondicionamiento que se hacía del templo. La posición de la Capilla Real le daría el tiro de gracia a la concepción gótica del espacio. Debemos ser bien enfáticos con este punto. Aquí estamos asistiendo a la demolición de la misma esencia y tradición del arte sacro y su largo reinado durante el mundo medieval, expresado en el gran arte románico y el gran arte gótico, este último, logrando una hegemonía durante casi 400 años. Toda la sabiduría acumulada y plasmada de modo continuo en cada una de las obras de arquitectura sacra, parecía ser borrada de un plumazo. Exactamente entre el tiempo que transcurre entre el acondicionamiento de la catedral de Toledo hasta la conclusión de la de Sevilla.

La desmesura del crecimiento del coro de canónigos en las catedrales españolas es un elemento fundamental a la hora de entender las consecuencias ulteriores. Los coros de las catedrales francesas más grandes no superaban los ochenta canónigos, las españolas en cambio, estaban todas por sobre los ciento diez canónigos y racioneros en el coro, y que había que albergar. Los estímulos económicos que otorgaba ser canónigo del cabildo catedralicio no eran menores, sobre todo en lo que respecta en el cumplimiento de las labores del coro, tal como afirma Navascués Palacio:

Con ánimo de estimular esta presencia indelegable en el coro, se instituyó desde muy antiguo un estipendio que recibe el nombre de distribuciones o pitanzas, las cuales se sumaban a la prebenda o gruesa aneja a la canonjía, esto es, al oficio eclesiástico. Ambas componen las fuentes de ingresos del canónigo, la prebenda como sueldo fijo y las distribuciones como ganancias diarias y variables que dependen de su asistencia al coro, de la puntualidad con que acude después de oír el cimbaillo, de su actitud ante el rezo o el canto (cantu et voce psallente), etc.(...)

Pero no sólo las horas canónicas, las cuales, se distinguían en mayores y menores con una dotación distinta, sino que todas las celebraciones y procesiones a las que los Estatutos de la catedral obligaban al cabildo a asistir, representaban otras tantas oportunidades de ingresos, de tal manera que la presencia del clero de la catedral en el coro se traducía en una lucrativa actividad que no se descuida, pues las ausencias no sólo impedían percibir las distribuciones sino que la falta reiterada era motivo de penas y descuentos. Es decir, tanto en el plano espiritual como en el material, el coro era el eje de la vida de la catedral⁷⁴⁹.

Dado estos estímulos no es raro que los canónigos sintieran ese empoderamiento sobre la catedral como un edificio propio, incluso privado, y llegar a creer que el culto era privativo y específico de ese gremio clerical, con exclusión del resto. En todo caso si se hubiese mantenido una disposición del coro paralela a las arcadas de las naves, esto es, al norte y sur de la nave central, sin cerrar el espacio con la silla episcopal cerrando el coro al poniente, aún podría haberse conservado el sentido procesional del espacio, sin fragmentar su continuidad visual.

Por otro lado, algo debemos decir acerca de la importancia de la palabra en el oficio litúrgico de la misa, dado que es la celebración comunitaria y masiva por excelencia. La lengua litúrgica utilizada en aquella época, e incluso hasta hace muy poco, era el latín; idioma que no era comprendido en plenitud por la gran mayoría, pero dada su repetición

⁷⁴⁹ Op. Cit. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *La teoría del coro...*, pp. 95-96.

continúa durante el ciclo litúrgico anual, el feligrés podía inferir y captar. No olvidemos la especial aptitud hacia la oralidad y la mnemónica del hombre antes de la imprenta, rasgo que aún se puede observar en las sociedades tradicionales o rurales hoy en día. La prédicas, homilías, sermones o pláticas se hacían en lengua vernácula desde el púlpito elevado, que se encontraba habitualmente en los primeros tramos de la nave adosada a un pilar, donde al feligrés se le explicaba el núcleo central de las escrituras y se les daba una aplicación su vida concreta. Bástenos leer las homilías conservadas de san Bernardo, san Alberto Magno o el maestro Eckhart por citar a algunos. También debemos indicar que la explosión del gótico, y esto asociado al fenómeno urbano coincide –porque hay relación causal- con el surgimiento de las ordenes predicadoras o mendicantes, tales como los dominicos (1216) y franciscanos (1209), que predicaban en los lugares de afluencia y concentración pública en los nacientes burgos, como plazas y mercados. Por tanto, podemos decir que las inconvenientes para escuchar la palabra divina estaban relativamente resueltas a pesar de las dificultades espaciales, como la distancia que había entre el ambón y el fiel, y de las barreras idiomáticas, el latín. Ahora, dicho esto, podemos agregar lo siguiente: la catedral es la sede metropolitana para el culto de las festividades solemnes, que en el mundo medieval era una cantidad no menor de unas cien celebraciones anuales. Es decir, en promedio, dos veces por semana. La catedral debía dar cabida la comunidad, de allí sus portentosos tamaños. Por tanto, por la escala que estamos hablando, aquí lo verdaderamente relevante no era la palabra, sino el ceremonial, el boato, el símbolo, el gesto, la corporalidad y la música, y para que todo aquello acontezca y produzca una huella profunda en la vida del cristiano, es ineluctable su presencia, su participación, la visualización del acontecimiento litúrgico. En definitiva, la comunicación no verbal⁷⁵⁰ era –y es-, un componente clave dentro de la celebración litúrgica, pero para que funcionase, era clave la continuidad visual del espacio, eso aseguraba la vida del símbolo, y que esta comunicase el conocimiento de orden espiritual que portaba. No nos cansaremos nunca de insistir de lo central que es aquello. La catedral hispalense cultivó una serie de elementos simbólicos secundarios -a fin de

⁷⁵⁰ La **comunicación no verbal** es el proceso de comunicación mediante el envío y recepción de mensajes sin palabras, es decir, se da mediante indicios, signos y que carecen de sintaxis, es decir, no tienen estructura sintáctica por lo que no pueden ser analizadas secuencias de constituyentes jerárquicos. Estos mensajes pueden ser comunicados a través de gestos, lenguaje corporal o postura, expresión facial y el contacto visual. El investigador Albert Mehrabian descompuso en porcentajes el impacto de un mensaje: 7% es verbal, 38% vocal (tono, matices y otras características) y un 55% señales y gestos. El componente verbal se utiliza para comunicar información y el no verbal para comunicar estados y actitudes personales. Ver DAVIS, Flora. *La comunicación no verbal*. Madrid. Alianza, 2010.

compensar quizás- la problemática que acarreaba su acondicionamiento. Pero esto lo diremos solo a modo de suposición.

Además de estos elementos permanentes, en Sevilla tenemos noticia, más que en ninguna otra catedral, de multitud de componentes más o menos móviles, efímeros o temporales, que servían a la liturgia en ocasiones señaladas. A éste género pertenecen los monumentos de Semana Santa y del Corpus, el tenebrario de los oficios de tinieblas o los catafalcos que sirvieron para dar tributo a la monarquía tras la muerte de distintos reyes. Todo este aparato significativo, con un claro componente teatral, responde a lo que sucede en la misma ciudad, donde todavía siguen aparejándose arcos triunfales, gradas y tramoyas efímeros en las ocasiones festivas. Son las señales de pervivencia de la Sevilla del Barroco, un período que es, según afirma Bonet Correa, el que más ha marcado la cultura andaluza; la escenificación ciudadana se proyecta en la catedral, cuyo espacio abovedado funciona como una cámara oscura que recoge con fidelidad las imágenes de lo que sucede en la propia escena urbana⁷⁵¹.

Retomemos ahora un punto que debemos desarrollar más, pues aquí se juega la importancia gravitante de la *Magna Hispalense* en lo que será el futuro modelo catedralicio que ha de exportarse en los siglos siguientes. Dijimos más atrás que uno de los elementos singulares que inaugura la catedral de Sevilla es la cabecera plana con deambulatorio recto, aunque más adelante fue alterada por la construcción de la Capilla Real. Bueno, este modelo tendrá una gran difusión en obras posteriores, pero es señaladamente aquí donde se utilizará por primera vez. *“Esto luego aparecería en muchas otras iglesias de España y América, especialmente en la Catedral de México por citar una de las más notables. En las elevaciones encontramos que las cuatro naves colaterales tienen la misma altura y sobresale la central y no tanto como en las iglesias del siglo XIII. Se tiende pues la unificación de las alturas, hacia el modelo hallenkirche”⁷⁵².*

⁷⁵¹ *Op, Cit.* SOBRINO, Miguel, p. 629.

⁷⁵² *Op, Cit.* CHUECA GOITÍA, Fernando, p. 349. La **iglesia de salón**, (en alemán **hallenkirche**) es un tipo de construcción arquitectónica de iglesias, en que todas las naves que componen la edificación tienen la misma altura. Las demás iglesias de salón tienen una planta casi rectangular, pero también hay Iglesias de salón con planta cruciforme. Fue desarrollada durante el gótico europeo, sobre todo en Alemania. En España se introdujo a partir del siglo XIV, teniendo su máxima difusión en las zonas mediterránea de Levante, Cataluña y Baleares. El esquema básico de las iglesias de planta de salón se caracteriza por poseer tres o cinco naves con bóvedas de crucería, de similar altura en todas las naves, en las que la iluminación se realiza a través de las naves laterales. Los espacios interiores son amplios y diáfanos, lo que le otorga el aspecto de un gran salón, que permitía albergar gran cantidad de personas. La planta es de forma rectangular, en las que el transepto no es más ancho que el conjunto de las naves. En muchas ocasiones, estas naves laterales son algo más bajas que la central, sin que se lleguen a abrirse vanos de iluminación directa en la nave central. Los exteriores suelen ser desornamentados, con tendencia hacia la horizontalidad y predominio del macizo sobre el vano, en los que su

Chueca Goitia plantea que lo interesante de la Catedral de Sevilla no es sólo el hecho de haber inspirado a todo un conjunto de iglesias andaluzas que derivaron del modelo propuesto por ésta, sino que influirá en un grado superlativo en las catedrales del gótico español, como lo son las de Salamanca y Segovia [FIGs. 369, 370 y 376], que son unas derivaciones casi directas de la *Magna Hispalense*: similar proporción y elevación de las naves, similares pilares con múltiples baquetones, eliminación del triforio y su sustitución por una galería volada, claristorio relativamente reducido en superficie – comparadas con las góticas del s. XIII-, y otras cosas comunes⁷⁵³. “Por tanto, y en resumen, la Catedral de Sevilla es un monumento que nos sorprende por su novedad; del que no encontramos antecedentes claros en lo español y que sin embargo nos sirve de punto de arranque para lo que va a venir luego. La Catedral de Sevilla explica las sucesivas evoluciones y transformaciones de nuestro gótico, pero sin embargo, lo que no hace es explicarse a sí misma”⁷⁵⁴. La gravitación que tendrá la catedral de Sevilla en el concierto de las iglesias peninsulares como de las catedrales levantadas en las colonias americanas es tan fundamental y tan evidente su legado, como paradójicamente no lo es la serie de decisiones que le dan forma a ella misma. Las palabras de Chueca Goitia resultan así esclarecedoras.

*En Andalucía el gótico tardío tiene su principal punto de referencia en la Catedral de Sevilla que, como hemos visto, domina todo el panorama de la arquitectura tardo-gótica no sólo en el occidente andaluz sino en todo un movimiento que conduce al gótico nacional. Iglesias como San Miguel (1482) y Santiago, en Jerez de la Frontera, siguen de cerca a la Catedral hispalense, y aunque menos de cerca por ser iglesia de una sola nave, también la de San Marcos en el mismo Jerez*⁷⁵⁵.

Así la última de las iglesias góticas de la Península trazada sobre el espacio de una mezquita musulmana y revestida de una piel renacentista también se convertirá en el modelo y referencia de las catedrales trazadas en el Nuevo Mundo. Por tanto, las consecuencias que allí se derivaron -para bien o para mal-, de las soluciones planteadas en la *Magna Hispalense*, tendrán repercusiones mucho más allá de las fronteras nacionales o incluso europeas. Por ello su importancia es tan gravitante.

sistema constructivo no necesita de arbotantes. a tipología de iglesias salón alcanzó también América a partir del último tercio del siglo XVI, llevada por los españoles. En los templos allí construidos se combinó la tradición gótica con la presencia de elementos renacentistas, con plantas rectangulares de tres naves.

⁷⁵³ Cfr. *Ibid.*, p. 351.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 351.

⁷⁵⁵ *Op. Cit.* CHUECA GOITÍA, Fernando, p. 424.

*La catedral de Sevilla cierra el ciclo medieval de las catedrales españolas sin perjuicio de que el modelo se mantenga en el tiempo bien bajo otro ropaje, renacentista o barroco, esto es, desde Granada a Cádiz, bien prolongando el periclitado pero hermosos aspecto gótico como sucedió en las catedrales de Salamanca y Segovia. Más allá, Sevilla sería la referencia obligada para las catedrales del Nuevo Mundo*⁷⁵⁶.

Será España el que condicionará los espacios y formas religiosas que fueron exportadas a Hispanoamérica. Como hemos visto, el gótico había llegado a España a comienzos del s. XIII y antes, la bóveda nervada en la segunda mitad del XII. Burgos, León y Toledo habían iniciado el vasto programa catedralicio en la Península, fenómeno urbano por excelencia [FIGs. 367 y 368]. Estas eran las herederas del gótico internacional difundido por Francia, que era el eje rector de este estilo y que llegó a convertirse en un lenguaje cosmopolita que adoptó la totalidad de Europa. Pero no olvidemos que, como afirma Chueca Goitia *“no eran precisamente los valores de la racionalidad del gótico los que interesaban a los españoles sino otra cosa que tenía que ver más con el mundo mágico del oriente. Al pueblo español se le imponían las catedrales góticas francesas y él las transformaba a su manera”*⁷⁵⁷. Y es precisamente ese foco de atención lo que permitió que se enturbiase la claridad del espacio gótico en España. Las influencias flamencas o borgoñesas, ciertas influencias italianas y el aporte de las escuelas mudéjares locales harán que el gótico desarrollado en España nada tenga que ver con el arte francés desarrollado en el s. XIII, salvo las excepciones de León y Burgos como hemos indicado. Un par de factores más serán claves: el arranque tardío de sus construcciones –producto de los avatares de la Reconquista- y los largos tiempos de construcción utilizados, unidos al talante español, harán que sean muy receptivos a la novedad de los nuevos estilos que llegan de Italia- como el Renacimiento-, sumando a ello un gusto por adosar edificaciones anexas al perímetro de la catedral, perdiéndose la lectura unitaria del templo catedralicio. En todos los niveles había, en la cruzada catedralicia española, una especie de aversión a la *claritas*, tan determinante en la estética medieval. En la arquitectura del s. XV en España vimos también como se simplifican los sistemas estructurales, debido a la experiencia ganada, y por otro lado se complejizan deliberadamente los elementos decorativos, volviéndose densos y confusos. Era el arribo de las influencias flamígeras a la península Ibérica, que traía aparejado la llegada de maestros y artífices foráneos.

⁷⁵⁶ Op. Cit. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *La Catedral en España...*, p. 177.

⁷⁵⁷ Op. Cit. CHUECA GOITIA, p. 207.

En el último tercio del siglo XV, glorioso y brillante por lo demás, nace una nueva expresión estilística o moda, llamada gótico, isabelina, que podríamos definirla como la fusión de complicadas y profusas formas del gótico flamígero con un espíritu ya de raíz nacional, derivado de la pervivencia árabe en forma popular. Si la primera parte fue traída a España por artistas extranjeros: flamencos, borgoñeses, franceses y alemanes, el segundo componente había logrado enraizarse en lo español hasta un punto tal que le permitió presentarse como una auténtica expresión regional. Leopoldo Torres Balbás definió cabalmente este hecho al decir lo siguiente: «Nunca la arquitectura de Occidente estuvo tan próxima a su lujo ornamental, a su caprichoso barroquismo, a su despreocupación constructiva. Tal vez el genio hispánico no se expresó tan poco arquitectónicamente con la compleja y atormentada originalidad, y tan acusado anticlasicismo, como en algunas obras de ese período...»⁷⁵⁸.

Es interesante hacer notar, como dice Santiago Sebastián, que estos artífices extranjeros se sintieron incluso más españoles que sus colegas nativos, entendiendo y expresando, mejor que nadie las formas árabes, constituyendo una actitud, una manera de ser, eminentemente hispanas⁷⁵⁹. *“Al atravesar el Atlántico, tuvieron el privilegio, como lo afirma Henri Terrasse, de «unir, a través de los siglos y el espacio, América con Europa, la España del medievo con la España del Siglo de Oro»”⁷⁶⁰*. Este sincretismo tan particular fue el que permitió una expresión tan claramente nacional y dejar su impronta en el Nuevo Mundo, *“para extender allí la fuerza de su espíritu, de su idiosincrasia y de su poder en el campo de la estética. Esas formas nuevas recubrieron los muros con ornamentaciones de todo orden, acentuándose la fuerza decorativa sobre las portadas, a la manera de un llamado para el acceso a los interiores. Se le hizo visible un marcado espíritu oriental, a pesar de que en la mayoría de las ocasiones los elementos artísticos utilizados pertenecían al lenguaje occidental”⁷⁶¹*. De este modo, en general podemos afirmar que la arquitectura eclesiástica utilizará los principios de sencillez estructural, a los cuales se les agregan las ornamentaciones de los estilos en boga. Vayamos ahora al análisis de las formas y espacios que pasaron al continente americano que es lo que nos ocupa.

Espacialmente hablando, en la arquitectura gótica se hace visible la coexistencia de dos tendencias muy marcadas. La horizontal y la vertical. En tanto que en la primera, la directriz visual tiende a la capilla mayor, la segunda, en cambio, busca

⁷⁵⁸ SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *“El arte Iberoamericano del siglo XVI”* en **SUMMA ARTIS, Historia General del Arte**, Vol. XXVIII *Arte Iberoamericano desde la colonización a la Independencia*. Madrid: Espasa Calpe, 2003, p. 34

⁷⁵⁹ *Ibíd.*, p. 35.

⁷⁶⁰ *Ibíd.*, p. 35.

⁷⁶¹ *Ibíd.*, p. 35.

*el infinito en el cual se cierran las bóvedas y los nervios desaparecen a la vista del espectador. En España, sin embargo, las cosas no sucedieron así, y no porque los espacios de su arquitectura hubieran variado en relación los ejemplos coetáneos aparecidos en Francia, Inglaterra o Alemania. La razón es muy distinta y tiene que ver con la característica eminentemente española, heredada de tendencias o maneras de ser orientales: la necesidad de fragmentar el espacio y de crear, dentro del ámbito global, elementos espaciales con su propia autonomía, aunque conformando entre todos, por automática integración, el espacio general*⁷⁶².

En América, si bien hubo persistencia de uso de bóvedas de crucería o nervadas, como son los casos de las catedrales de Santo Domingo, Cuzco o la utilizada en la reconstrucción de la Catedral de Lima [FIGs. 377 a 382], en muchas ocasiones, se utilizó también la cubierta en madera, con par y nudillos con tirantes a la vista, con artesonados o bien plana y con alfarjes⁷⁶³. Es importante hacer notar que las proporciones usadas en la Península, que ya habían sido alteradas con respecto al resto de Europa, al llegar a América volvieron a sufrir contracciones y variaciones, siendo adaptadas dado el fuerte espíritu vernáculo existente o debido al protagonismo de los eventos sísmicos de gran intensidad, lo que obligó a achatar las proporciones en la costa Pacífico [FIGs. 383 y 384]. Por estas razones la bóveda de crucería *“persistió hasta el s. XVII, más que por razones estilísticas, por otras de la mecánica estructural, ya que ella les permitía contrarrestar mejor los movimientos sísmicos, y esto determinó su pervivencia en el Perú”*⁷⁶⁴.

El programa de construcción de las principales catedrales novohispanas parece haberse establecido en 1555, con el I Concilio Provincial Mexicano. Entonces se solicita la financiación por parte de la metrópoli, estableciendo así unos cauces de ayuda que llevarían a derribar las pequeñas iglesias y construir las monumentales catedrales que hoy conocemos.

A diferencia de lo que ocurría en la Península, los cabildos y los obispos novohispanos dieron pruebas de un talante más abierto a novedades, y demostraron una predilección por el léxico arquitectónico culto «a la romana», en consonancia con el lenguaje que utilizaba la monarquía en las obras de su patronazgo. El virrey, como representante de la Corona, era el encargado de

⁷⁶² *Ibid.*, pp. 36-37.

⁷⁶³ El **alfarje** es un techo de madera horizontal y entrelazada que en muchos casos se labra y se pinta adicionalmente. La estructura del alfarje se realiza a través de una serie de vigas maestras denominadas jácenas. Sobre la jácena puede colocarse un segundo orden de vigas denominadas jaldetas, cruzadas perpendicularmente y bien sujetas a las primeras. El techo de alfarje se utilizó fundamentalmente en la arquitectura mudéjar y musulmana. En España, destacan los alfarjes de los Reales Alcázares de Sevilla, la Mezquita de Córdoba, la Alhambra de Granada o la iglesia de San Millán (Segovia) y del Palacio de la Aljafería de Zaragoza. El alfarje también se encuentra en América, dentro de la presencia del arte mudéjar en este continente, aunque son escasas las cubiertas creadas con técnicas de carpintería que se conservan, se pueden descubrir en espacios reducidos y viviendas nobiliarias de la época.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 39

*supervisar las obras y de informar puntualmente al rey, que como patrón de la construcción sufragaba un tercio de los gastos*⁷⁶⁵.

Como en los siglos XV y XVI se levantaron varias catedrales en España, se tendió a la elaboración espacial de un esquema catedralicio netamente español, que se continuaría en ultramar, sobre todo en el virreinato de Nueva España, al erigir dos templos metropolitanos hermanos: La catedral de México (1571-1813) y la de Puebla (1575-1647) [FIGs. 385 y 395]⁷⁶⁶. Por tanto, será en el otoño de la Edad Media, con la catedral de Sevilla como referencia inevitable, tanto en lo eclesial como en lo arquitectónico la que definirá el destino de cuanto suceda en América. Así, cuando en Europa se estaba cerrando el brillante ciclo de la erección de las grandes catedrales diseminadas por el viejo continente a finales del s. XV, el panorama español conocía una brillante continuación de su obra catedralicia en el nuevo Mundo y tomaba su relevo, coincidiendo ambas, en el s. XVI, con intensa fuerza constructora. La toma de Granada y el descubrimiento de América en un mismo año tendrán una repercusión arquitectónica de primer orden en los grandes edificios eclesiásticos sufragados por la Corona a ambos lados del Atlántico. Ambos hechos reactivarán el proyecto catedralicio en un hecho inédito por los alcances territoriales y por las enormes energías desplegadas.

Son años en que se crean nuevas diócesis sobre el antiguo reino de Granada, pero son también los años en los que se renovaron muchas catedrales que por su antigüedad resultaban viejas e insuficientes. Entre unas y otras, la catedral como proyecto arquitectónico fue definiendo una imagen desconocida en el resto de Europa, pues son catedrales del Renacimiento en el plano estilístico, sí, pero son sobre todo catedrales españolas por su peculiar disposición. En otras palabras, si es posible reconocer en la catedral de Amiens un modelo francés, del mismo modo la catedral de Jaén muestra su condición inequívoca de catedral española, pero volvemos a insistir, no por el estilo sino por su concepción. Amiens no es francesa

⁷⁶⁵ FERNÁNDEZ MUÑOZ, Yolanda. “*Modelos Arquitectónicos de las Catedrales Americanas de Francisco Becerra*” en NORBA-ARTE, vol. XXVII pp. 29-54, 2007, en versión electrónica: file:///F:/Mis%20Documentos/Descargas/Dialnet-ModelosArquitectonicosDeLasCatedralesAmericanasDeF-2948876.pdf p. 32. Visitado el 27.10.2015.

⁷⁶⁶ Debemos tener en cuenta, que el planteamiento de iglesias con tres naves o de planta basilical en Nueva España, estuvo destinado al uso de los europeos durante las dos primeras décadas de la colonización en las ciudades con catedral, como las primitivas de México, Puebla y Oaxaca. Este tipo de construcción, que se extendió en algunas comunidades indígenas antes de 1540, sería rápidamente reemplazado por la capilla abierta y, posteriormente, por el templo de una nave. Los esporádicos resurgimientos del templo de tres naves hacia 1555 y hasta los primeros años del siglo XVII, creemos que pueden relacionarse más bien con la decadencia de la capilla abierta y el impacto de las influencias puristas de arquitectos como Becerra, que representaron la nueva supremacía del clero secular sobre el regular en la sociedad colonial. Los nuevos templos catedralicios se levantaron entonces como símbolo espiritual de la política de la Contrarreforma, en oposición al humanismo cristiano de los primeros frailes. Por otra parte, la situación política, social, económica, los obreros, materiales, herramientas..., conllevarían muchas dificultades desde el principio del proceso de construcción de una nueva catedral. *Ibid.*, p. 33.

*por la imagen gótica de su arquitectura sino por la forma de ordenar el espacio y sus volúmenes, de la misma manera que Jaén es española no por el orden corintio de sus pilares, sino por el modo de resolver el espacio litúrgico en su interior, lo cual se traduce en una forma determinada*⁷⁶⁷ [FIG. 343].

Así el s. XVI será de intensa actividad de construcción catedralicia a ambos lados del Atlántico, en España jalonada por la erección de nuevas sedes episcopales en Granada, Segovia, Salamanca, y Jaén en el siglo siguiente, sin olvidar el proyecto de Juan de Herrera para Valladolid y culminando con la nueva catedral de Cádiz en el s. XVIII que relevará a Sevilla como puerto principal hacia el Nuevo Mundo. En el Nuevo Mundo en tanto, había que organizar la administración de la iglesia diocesana en tan vastos territorios en paralelo con la labor evangelizadora que realizaban las diversas órdenes religiosas que se establecieron en América. *“Esto dio pie a que la catedral española del siglo XVI como modelo básico, encontrara al otro lado del Atlántico su mayor extensión geográfica, desde el caribe y México hasta las costas del Pacífico, con una proyección que no conoció ningún otro país de Europa”*⁷⁶⁸. Aquí el decisivo rol que jugará al catedral de Sevilla al evaluarse como modelo posible para erigir la nueva catedral de México, aunque después hubiera de desecharse.

*Debemos tener en cuenta, que el planteamiento de iglesias con tres naves o de planta basilical en Nueva España, estuvo destinado al uso de los europeos durante las dos primeras décadas de la colonización en las ciudades con catedral, como las primitivas de México, Puebla y Oaxaca. Este tipo de construcción, que se extendió en algunas comunidades indígenas antes de 1540, sería rápidamente reemplazado por la capilla abierta y, posteriormente, por el templo de una nave. Los esporádicos resurgimientos del templo de tres naves hacia 1555 y hasta los primeros años del siglo XVII, creemos que pueden relacionarse más bien con la decadencia de la capilla abierta y el impacto de las influencias puristas de arquitectos como Becerra, que representaron la nueva supremacía del clero secular sobre el regular en la sociedad colonial. Los nuevos templos catedralicios se levantaron entonces como símbolo espiritual de la política de la Contrarreforma, en oposición al humanismo cristiano de los primeros frailes*⁷⁶⁹.

Después de construir la catedral primada de América, que fue Santo Domingo en lo que hoy es República Dominicana (1521-1546), que podríamos sindicar como el gran salto ultramarino del gótico a tierras americanas, no podemos dejar de observar dos

⁷⁶⁷ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *Las Catedrales del Nuevo Mundo*. Madrid: El Viso, 2000, p. 5.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 6.

⁷⁶⁹ *Op. Cit.* FERNÁNDEZ MUÑOZ, Yolanda, p. 33.

peculiaridades: las bóvedas cuadripartitas de la nave central con nervio longitudinal, análogas a las de la nave central de la catedral de Sevilla y el trazado recto con cabecera poligonal que la hermanará con la solución definitiva del testero de la catedral de México. Ahora, una vez formado el Virreinato Novohispano, fue necesario levantar un templo que reflejase la importancia y extensión jurisdiccional de los amplios territorios dependientes de la nueva diócesis. Se ordenó levantar entonces la catedral Primada de Nueva España sobre la Plaza Mayor de Tenochtitlán, coincidiendo con el centro religioso y ceremonial de los aztecas, “*en una abierta secuencia histórica de poder, religión y cultura*”⁷⁷⁰. Pensemos que en 1552 ya se habían levantado unas cien mil casas sobre la cuadrícula de la ciudad.

El año 1530 el papa Clemente VII otorga la bula para la erección catedralicia *Sacri Apostolatus ministerio*, creando la diócesis mexicana, “*haciéndola depender como sufragánea de la metropolitana de Sevilla, a la que estuvieron sujetas todas las iglesias del Nuevo Mundo hasta que en 1547, para facilitar la administración eclesiástica, pasaron a ser metropolitanas las sedes de México, Santo Domingo y Lima, repartiéndose el mapa diocesano con sus correspondientes sufragáneas*”⁷⁷¹. Esta dependencia jurisdiccional de la autoridad del arzobispo de Sevilla irá en estrecha relación con la dependencia y filiación estilística de estas tres catedrales. Elevada a esa alta dignidad era menester demoler la alicaída y humilde primera catedral, para albergar ahora al arzobispo, el cabildo, el virrey y a los altos dignatarios coloniales de aquellas tierras. El obispo Juan de Zumárraga (1530-1548) decide realizar una traza apropiada al desafío, pues tanto el monarca español, como el virrey les interesaba en grado sumo este proyecto. Su sucesor, fray Alonso de Montúfar (1551-1569) envió en 1554 un proyecto que le pareció apropiado –que lamentablemente desconocemos-, y que advertía “*que «la traza que se ha elegido de mayor parecer es la de Sevilla, porque S.M. por real cédula manda que se haga muy suntuosa como a ciudad y iglesia metropolitana conviene»*. Es decir, no bastándole el modelo de una catedral episcopal, Montúfar matiza que quiere una iglesia arzobispal y, naturalmente no hay otra tan grandiosa como la de Sevilla, puerta de las Indias”⁷⁷². Por tanto la poderosa imagen que proyectaba la catedral hispalense en el imaginario del colono del Nuevo Mundo era demasiado poderosa como para soslayar.

⁷⁷⁰ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *Las Catedrales del Nuevo Mundo*. S/l.: El Viso, 2000, p. 85.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 87.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 88.

En México, tras la muerte de fray Juan de Zumárraga, le sucederá en la cátedra archiepiscopal fray Alonso de Montúfar que intentará darle un notable impulso a la construcción de su catedral. En 1554 escribía al Consejo de Indias para expresar su voluntad y la del virrey para comenzar las obras. *“En esta carta Montúfar expresa su deseo de construir uno de los edificios religiosos de mayor tamaño conocido, porque no creemos que pueda entenderse de otra manera su alusión de que la traza que se ha elegido de mejor parecer es la de Sevilla”*⁷⁷³. No obstante el entusiasmo de Montúfar hubo de verse frenado por las condiciones topográficas e hidráulicas del emplazamiento, como de las condiciones económicas en los albores del virreinato de la Nueva España, y renunciar a su deseo original para conformarse con un proyecto catedralicio menos ambicioso:

*«...se a visto que ay grandes inconuenientes para facerse así, lo uno porque la yglesia ha de ir fundada toda en agua a la rodilla... por tanto me parece... que bastara para esta ciudad una yglesia como la de Segovia o Salamanca...». Aquí se aprecia en pocas líneas, uno de los primeros problemas historiográficos respecto de la catedral de México: las fuentes utilizadas para trazar sus proyectos. Pero este mismo hecho se dio en las catedrales de Lima y Cuzco. Creemos que resulta evidente, que cuando Montúfar habla de Sevilla, Segovia o Salamanca, no se está emitiendo ningún tipo de juicio estético o arquitectónico; por otra parte, no creemos que él estuviera preparado para juzgar proyectos como los dos últimos, cuyas obras apenas habían comenzado*⁷⁷⁴.

Así vemos como el modelo espacial llega y se instala en el Nuevo Mundo, enlazándose con la experiencia catedralicia que se llevaba a cabo en la Península y de cómo pervivió la imagen de la *Magna Hispalense* en el imaginario episcopal que quería construir su utopía en las tierras recién conquistadas para la Corona. Pero la catedral de Sevilla no sólo es relevante por ser tomada como modelo arquitectónico de la construcción de la utopía en el Nuevo Mundo, sino también como referencia de la vida capitular, fijando los usos, costumbres y vida litúrgica de las nuevas diócesis americanas, tal como ordenaban las Leyes de Indias, pues era Sevilla la metropolitana de las colonias de ultramar, cargo que ejerció hasta 1547, cuando el emperador Carlos V, *“«viendo cuán apartados estaban los Obispados de esa tierra, de Sevilla, cuya Iglesia Catedral han tenido ahora por Metropolitana, y el daño que a las partes recibían en venir a la dicha*

⁷⁷³ DELPASO Y TRONCOSO, F. *Epistolario de la Nueva España (1505-1818)*, México: 1942 (16 vols.), vol. VII, p. 307 en *Ibid.*, p. 34.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 34.

*ciudad de Sevilla en grado de apelación de todos los dichos Obispos», solicitó del papa la conversión de Santo Domingo, México y Lima en diócesis metropolitanas*⁷⁷⁵. Agrega Navascués Palacio que resulta significativo que el costado norte de la catedral limeña aún se llame «Patio de los Naranjos» manteniendo viva la memoria y el vínculo con la sede sevillana.

Las «Leyes de Indias» llegan a contemplar aspectos aparentemente nimios pero cruciales en la configuración y vida de la catedral española en América, desde el modo de vestir o votar los cabildos hasta los días y modo de decir determinadas misas obligadas. Es aquí donde aparece una vez más el modelo sevillano: «encargamos que en la forma de votar en Cabildo, vestirse los Dignidades y Canónigos con los Obispos, y los Canónigos con los dignidades, vestuario de los Altares, y decir Misa los Curas en el Altar mayor se guarde en las Iglesias Metropolitanas y catedrales de nuestras Indias la orden que tiene y guarda la Iglesia Catedral de Sevilla»⁷⁷⁶. Incluso estaban reguladas las tres misas que debían hacerse por los reyes en las capillas de ese mismo nombre en la cabecera de la catedral de México y Puebla, y en las capillas colaterales de Lima y Cusco. Por tanto, aunque podemos afirmar que otras catedrales peninsulares tendrán mayor influencia en los aspectos formales con respecto a las catedrales americanas, será Sevilla la que tenga la hegemonía en los aspectos litúrgicos, capitulares y sobre la vida religiosa en general. Todo este aparato ritual cívico-religioso estaba sujeto a una eficaz control real que ayudó a otorgar una especial unidad a las catedrales del Nuevo Mundo, pues muchas veces el rol jugado por las autoridades virreinales, los presidentes de las Audiencias y los gobernadores fue tan o más decisivos que el jugado por los propios prelados en la vinculación de las colonias con la Corona. Es decir, en la forma de ciertas liturgias de poder, se estrechaba la relación de los reyes con sus súbditos. El espacio catedralicio se establecía como un lugar idóneo para esas manifestaciones y el poder regio supo articular esa coyuntura en su propio beneficio. De allí que sufragaran hasta un tercio de las obras.

Ahora si bien los aspectos rituales, simbólicos y funcionales fueron heredados de la *Magna Hispalense*, tampoco debemos olvidar la herencias formales de los modelos peninsulares que inspiraron la construcción catedralicia en el Nuevo Mundo que también es importante revisar.

⁷⁷⁵ *Op. Cit.* NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, p. 6.

⁷⁷⁶ *Recopilación de Leyes de los Reynos de las Indias*. Libro I, título II, ley 7, en *Ibíd.*, p. 13.

Esta modalidad quedaba subrayada en suelo español por las grandes catedrales de Salamanca, Segovia y la colegiata de Valladolid (en el proyecto comenzado de 1527 a 1536, de Diego de Riaño, anterior a la estructura de la catedral de Herrera), que se construían en la Península en la primera mitad del siglo XVI y eran por tanto anteriores a los proyectos de las mencionadas catedrales hispanoamericanas. A esta modalidad espacial no se llegó por obra del azar, sino por una costumbre que veremos recogida en un tratadista español según ha visto certeramente Chueca Goitia: «En estas plantas se vino a adoptar una norma canónica para el reparto y proporción de capillas (entendemos también por capillas los tramos de la nave). De la partición y proporción de estas capillas, no establecidas a capricho tenemos una buena prueba en el manuscrito de Simón García. En las capillas de la nave mayor la proporción más usual oscila entre 3/2 y 4/3, es decir, 1,5 y 1,333... En las de la nave menor, la proporción era siempre cuadrada, y en las capillas hornacinas volvía la proporción a oscilar entre 3/2 y 4/3, aunque este rectángulo con relación al de la nave mayor estaba girada 90 grados». Como veremos en la catedral de Méjico se vinieron a cumplir esas normas taxativamente⁷⁷⁷.

Tampoco debemos olvidar que el arquitecto Francisco Becerra tuvo contacto con las dos catedrales góticas hispánicas que tuvimos en bien analizar. En Toledo lo tuvo por ser su abuelo que trabajó como maestro mayor en las obras, y en Sevilla, al menos, porque suponemos que visitó antes de embarcarse hacia las Indias. Así que no nos extrañe el mismo esquema general del mismo sistema de proporciones utilizado en la traza de las catedrales americanas.

A Hispanoamérica pasará el tema de la catedral tal como lo dejaron los arquitectos de la primera mitad de siglo, es decir, Diego de Siloé y sus discípulos. En Granada se construyó la catedral más original del Renacimiento europeo y sus precedentes estaban en el mundo paleocristiano, más por la girola entroncaba con el gótico de la catedral de Toledo; el otro gran modelo de catedral en España fue la de planta rectangular y testero plano, con precedentes góticos tan notables como la Seo de Zaragoza y el templo metropolitano de Sevilla, y que cristalizaría en un modelo andaluz del Renacimiento: la catedral de Jaén⁷⁷⁸.

Diversas dificultades que se presentarían, harían mirar también las nuevas catedrales que se levantaban en la Península como la nueva de Salamanca y la de Segovia, pues eran más sencillas de construir y por ende menos onerosas [FIGs. 369 y 376]. Aunque evidentemente se conservaron algunos elementos inspirados en la *Magna Hispalense*. Así, el planteo general de las catedrales americanas del s. XVI parecen

⁷⁷⁷ Op. Cit. SEBASTIÁN LOPEZ, Santiago, pp. 200-202.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 202.

derivarse de estas, pero principalmente de la de traza rectangular con cabecera plana que definió Andrés de Vandelvira para la catedral de Jaén hacia 1540 retornando al esquema de iglesia salón que había inaugurado la catedral de Sevilla [FIG. 374]. *“Sobre este esquema se realizarán las catedrales de Puebla, México, Guadalajara, Mérida y Oaxaca, aunque el innovador obispo Vasco de Quiroga formulará para Pátzcuaro un diseño sorprendente”*⁷⁷⁹ [FIG. 399].

*Con excepción de una catedral tan original como Pátzcuaro, casi todas las catedrales americanas –según escribió Angulo– de esta primera etapa son consecuencia de la de Jaén, empezada en 1540. Las catedrales de Méjico, Puebla, Guadalajara, Mérida, Oaxaca, Lima, Cuzco, Bogotá y dos de los proyectos para la de la Habana (1608) son de planta rectangular con el presbiterio ochavado; como el modelo andaluz, cubrieron sus naves a igual altura las de Guadalajara, Mérida, Cuzco y Lima; la misma de Puebla consta que se proyectó en esa forma, y también cabe suponer que su hermana de la ciudad de México*⁷⁸⁰.

Las razones de prestigio político para decidirse a levantar la catedral primada metropolitana sobre las ruinas del extinto pero otrora poderoso imperio azteca por Hernán Cortés, se impusieron por sobre las consideraciones mecánicas del suelo, ya que por su naturaleza pantanosa, hacía riesgoso levantar pesados edificios a gran altura. Por esto y no por otras razones, se desestimó levantar una catedral inspirada en la de Sevilla, y hacer una más modesta, más baja y menos pesada. Claudio Arciniega la trazó en 1567. La catedral consta de tres naves longitudinales más dos de capillas hornacina, más nueve tramos y un crucero de mayor anchura. El exterior acusa el ábside poligonal de la capilla de los reyes. El aumento de las dimensiones y modulaciones de las capillas hornacina del testero servirían para rematarla en sendas torres. Proyecto que nunca se realizó [FIG. 385].

Lo más interesante de la catedral mejicana es su desarrollo de la cabecera plana por la relación que presenta con los templos de cabecera plana y girola, como la catedral de Sevilla. Pero el modelo que se impondría sería la catedral de Jaén, proyectada por Vandelvira en 1540; esta catedral destaca por su originalidad frente a las restantes del siglo XVI, porque las capillas de la nave central son cuadradas, lo que origina unas capillas laterales alargadas y unas capillas hornacina pareadas, correspondientes a cada tramo, tan feliz solución permitió a Vandelvira seguir en la cubrición las proporciones grandiosas de Siloé en un templo más pequeño que el de Granada. El estudio de las proporciones es lo que relaciona más a la catedral mejicana con la tradición española, así las capillas de la nave

⁷⁷⁹ GUTIERREZ, Ramón. *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 2002, p. 44.

⁷⁸⁰ Op. Cit. SEBASTIÁN LOPEZ, Santiago, p. 202.

*mayor tienen una proporción aproximada de tipo sexquiáltero (3/2), mientras que las capillas menores son cuadradas, y finalmente, las capillas hornacina tienen la proporción 4/3*⁷⁸¹.

Otro elemento también heredado de la influencia que ejerció la renacentista Jaén es el uso de bóvedas baídas⁷⁸² en algunas catedrales americanas, sustituyéndolas nervaduras diagonales de los arcos en crucería, como es el caso de México, Puebla y Bogotá [FIG. 396]. Andrés de Vandelvira había sido el primero en usarlas en España. Así la catedral de México resolvió un problema inédito en tierras americanas que fue, como resolver el problema de cubrir con bóvedas y formas clásicas una traza gótica en planta. Chueca Goitia ha subrayado el gran valor que reviste la original solución planteada en la catedral primada novohispana:

*«... La solución de Méjico, menos clásica, menos romana, menos purista, podemos considerarla más sensata y, desde luego, mucho más económica por amoldarse más de cerca al problema planteado. La estructura mejicana puede decirse que continúa, salvo el detalle y severidad de las formas, las líneas constructivas de nuestro último gótico». El mismo autor ve la catedral mejicana como enteramente original, que resuelve de manera encantadora el problema de dar una vestidura clásica a una estructura gótica. Luego al preguntarse por el origen de esta solución mejicana encuentra su parentesco en la escuela toledana del siglo XVI, desde Covarrubias a Hernán González de Lara, viendo una posible conexión con Arciniegas a través de Francisco Becerra. Así de compleja resulta la historia arquitectónica de la catedral de Méjico, uno de los templos más grandes creados por la humanidad*⁷⁸³.

Por su parte, la catedral de Puebla (1575-1647) trazada por el maestro mayor Francisco Becerra (1575-1580), es una especie de hermana gemela de la de México, pero posee ciertos elementos y características que la hicieron mucho más unitaria: proporciones más reducidas, un suelo más firme, lo que trajo aparejado un mucho menor tiempo de ejecución y que se pudieran levantar torres más altas, que con sus poco más

⁷⁸¹ *Op. Cit.* SEBASTIÁN LOPEZ, Santiago, p. 204.

⁷⁸² La **bóveda baída** o **vaída** (denominada también bóveda de pañuelo) es un tipo de bóveda que resulta de seccionar un hemisferio con 4 planos verticales cuyas trazas en planta corresponden al cuadrado inscrito en la circunferencia base de dicho hemisferio. Recibe también el nombre popular de "bóveda de pañuelo" por su parecido con la forma inversa a la que adquiere un pañuelo mojado colgando de sus vértices. Su concatenación lineal formando galerías o naves fue introducida por **Filippo Brunelleschi**. En España fue usada primeramente por **Andrés de Vandelvira**, y posteriormente el edificio de época barroca. Esta bóveda es un casquete esférico limitado por los planos verticales de las embocaduras. Se suele sujetar a las paredes adyacentes con estribos denominados pechinas. Debido a su planta cuadrada sirve para techar espacios cuadrados. Se caracteriza por definir arcos de medio punto en su encuentro con los planos verticales que la contienen. De hecho, si se seccionase por un plano horizontal tangente a los arcos laterales sólo quedarían cuatro triángulos esféricos que no son sino las pechinas que se utilizan para montar cúpulas sobre bases cuadradas.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 205.

de 70 metros de altura fue la iglesia más alta de las colonias españolas. Todo esto ayudó a que la catedral de Puebla fuese mucho más unitaria estilísticamente, aunque todo esto hubiese sido imposible sin el enérgico reimpulso dado por el obispo don Juan de Palafox, pues las obras fueron suspendidas entre 1580 al viajar Francisco Becerra⁷⁸⁴ a Quito y no se reanudaron hasta 1623, para luego ser interrumpidas nuevamente y retomarse en 1635 por el arquitecto Gómez de Trasmontes. Aquí también se decidió elevar la nave central para iluminar de mejor modo la catedral y se remató con una cúpula obra de Pedro García Ferrer, dándole unidad a la obra, concluida en 1649. *“La catedral ideada por Francisco Becerra y alterada mínimamente después, es la más perfecta de cuantas se hicieran en el Nuevo Mundo, cristalizando aquí una larga trayectoria catedralicia española”* [FIGs. 390 a 395]⁷⁸⁵.

Consta de tres naves longitudinales y de capillas hornacina, como la de Méjico, con el tramo de crucero de mayor anchura, lo que demuestra que también se proyectó con cuatro torres, quedando en conexión con la de Valladolid; pero si la traza fuera hacia 1555, su autor se habría adelantado treinta años al monumento castellano, lo que parece muy probable; con todo no debe olvidarse que el modelo de las cuatro torres tenía un ejemplar tan conocido como la basílica de San Pedro, proyectada por Bramante. Precisamente, cuando el obispo Palafox se refería a las torres, decía que quería proporcionarlas como aparecen las de San Pedro en las estampas [FIGs. 397 y 398]⁷⁸⁶.

El modo de cubrimiento dado por las bóvedas y el sistema de soportes se hermana con la catedral de México, ambas herederas en ese sentido de la de Jaén. En el

⁷⁸⁴ **Francisco Becerra** (Trujillo, (Cáceres) 1545 – Lima, 1605) fue un arquitecto español que trabajó en América durante el siglo XVI. La extraordinaria ambición y número de los programas constructivos, llevados a cabo en Indias durante el siglo XVI, fue uno de los motivos que decidieron a muchos arquitectos españoles a cruzar el Atlántico. Becerra fue uno de estos arquitectos, y quizá el más importante de los que trabajaron en América durante este siglo. Ceán lo califica como el mejor arquitecto que pasó a América en el buen tiempo de la arquitectura española. Inició su formación con su padre, Alonso Becerra. Antes de su marcha sabemos que hace algunas obras en la Península como la iglesia de Herguajuela y otras obras en su ciudad natal. En 1573 se encuentra en México al frente de las obras de la iglesia del convento de Santo Domingo. Dos años después está trabajando en la catedral de Puebla como maestro mayor. Un informe hecho por el arquitecto en 1584, al referirse a su labor en la catedral de Puebla dice que «la sacó de cimientos y fabricó y trazó de obra de muy buen edificio». Lo cual hace creer como suya la obra de la catedral. Por su semejanza con la de México y por esta afirmación rotunda se plantea el problema de la posible intervención de Becerra en la de México. Sin embargo, lo más lógico es suponer que en Puebla hizo una copia o réplica de la catedral de la capital. La labor del arquitecto se extiende a otros monumentos mexicanos antes de su traslado a América del Sur, en donde trabaja en Quito y Perú. El virrey del Perú D. Martín Enríquez de Almansa llama a Becerra, que aparece en Lima en 1582, con el fin de llevar a cabo la construcción de las catedrales de Lima y del Cuzco. Las trazas de la primera se deben, por datos documentales, a nuestro arquitecto, que introduce pilares cruciformes en la separación de las naves; en cuanto a la del Cuzco, si documentalmente no se puede atribuir a Becerra, su estructura es idéntica a la de Lima. De manera que o la trazó Becerra, o se imitó la de Lima prácticamente al pie de la letra.

⁷⁸⁵ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *Las Catedrales del Nuevo Mundo*. S/I.: El Viso, 2000, p. 98.

⁷⁸⁶ *Op. Cit.* SEBASTIÁN LOPEZ, Santiago, p. 206.

trazado y modulación de la planta son hijas de la catedral de Sevilla, aunque sean de tres naves longitudinales más capillas hornacinas. El acondicionamiento interior es igualmente heredera de la de Sevilla. Uno de los tramos de la nave central, pasado el crucero, se convierte en presbiterio, a modo de tabernáculo abierto. Al otro lado del crucero, los dos primeros tramos se reservaron al coro, dejando para el cuto ordinario el altar del trascoro con dos tramos para los fieles entre éste y el acceso. El excelente estado de conservación nos permite entender el lineal traspaso de la forma litúrgica hispánica al Nuevo Mundo sin cortes ni interferencias.

Al tiempo que se terminaban estas obras de carácter puramente arquitectónico, se procedió a dotar el edificio de aquellos elementos que actualmente embellecen su interior y que hacen de la catedral de Puebla de los Ángeles uno de los espacios catedralicios más nobles y auténticos de la cristiandad, por mucho que esto pueda parecer una hipérbole. Habrá catedrales más grandes, más ricas, con obra artística de mejores manos, pero el equilibrado mundo de formas, materiales y colores al servicio de la liturgia que encontramos en Puebla no tiene parangón⁷⁸⁷.

Una última observación con respecto al coro de esta catedral: si bien la realidad de los cabildos catedralicios del Nuevo Mundo distaba mucho de tener los números de canónigos que habían en España, hizo que el proyecto no considerara muchas veces esta realidad y se construyeran las estructuras de los coros y sus sillerías para un número mayor de canónigos que nunca fue llenado –como el caso de la catedral de Santo domingo, que consideraba cuarenta y siete siales, de los cuales se ocupaban solo nueve-, pero las sedes episcopales que aquí estudiamos, a saber: México, Puebla, Lima y Cusco habitualmente rebasaron esta situación, pues su relevancia política era clave. Como en muchos casos el programa y el acondicionamiento de la catedral estaba por sobre la verdadera vida de la sede catedralicia.

Veamos ahora la catedral de Cusco. Como capital del Imperio Inca, heredera de una de las seis civilizaciones autónomas que ha conocido la historia de la humanidad. Y a pesar de que la conquista española le restó un poco su importancia al ser desplazada por Lima como capital, por ser necesaria la costa para dicha empresa, no perdió su importancia por estar en la ruta que mediaba entre ésta y buenos Aires. El hallazgo de las minas de plata de Potosí y Huancavelica, le dio aun mayor empuje, por estar Cusco situada entre ambos emplazamientos mineros, y por tanto se convirtió en capital comercial, industrial y cultural del Perú.

⁷⁸⁷ Op. Cit., NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, pp. 102-103.

Análogamente a la metropolitana de México, Cusco se levantó sobre la antigua capital del Imperio Inca, donde se da una asombrosa superposición de ambos mundos en una notable secuencia urbana que hasta hoy admiramos. La misma catedral se sitúa hoy frente a la Plaza de Armas que era la antigua *Huaycapata*, parte de la plaza inca y se asienta exactamente sobre las ruinas del templo del gran *Illa Tecce Viracocha*. El altar incaico coincide con el altar mayor actual de la catedral. Dominación o tal vez comprensión de que el lugar ya estaba consagrado por los ancestros. En 1552 se reunió el cabildo municipal y catedralicio para edificar una iglesia nueva que reemplazara una precaria construcción que hacía de catedral desde el año 1537 situada en un lugar cercano. El maestro Juan Miguel de Veramendi trazó la nueva catedral y colocó su primera piedra en 1660. Aunque el pronto volvió a Chuquisaca donde dirigía las obras de aquella catedral, lo reemplazó el maestro Juan Correa. Por problemas de financiamiento las obras se ralentizaron más de lo deseable. En ese momento el nuevo y enérgico virrey, don Martín Enríquez ordena traer al arquitecto extremeño Francisco Becerra de Nueva España, después de pasar por Quito, pues lo había conocido en Puebla. Aquí se le encarga la traza de dos catedrales hermanas. Las de Lima y Cusco. Esta última se traza en 1583. Ambas comenzarán a ser construidas en 1598. Un mismo gestor, un mismo arquitecto, un mismo momento, llevarán a una misma concepción.

Las obras se paralizan en 1601, y en 1605 Becerra murió. Se nombra maestro mayor a Bartolomé Carrión, que había trabajado en la catedral de Tunja en Colombia. Estando muy avanzadas las obras, sobreviene un fuerte sismo en 1650 provocando muchos daños a la estructura. *“El sismo de 1650 fue un acontecimiento devastador para la ciudad del Cusco, quedando ésta completamente en ruinas; es así que se determinó restaurar y en muchos casos, construir nuevamente la arquitectura civil y religiosa con resultados magníficos”*⁷⁸⁸. Las obras siguieron adelante y se pudo rematar las torres el año 1667 don Bernardo de Izaguirre. El coro y altar mayor fueron terminados por don Manuel de Molido y Angulo, *“quien con sus nuevas ideas aportó criterio, armonía y belleza a una época de reconstrucción que llevaría más de un siglo de afanes de construcción mestiza y comienzos de las obras arquitectónicas que muestran una nueva traza monumental del Cusco”*⁷⁸⁹.

⁷⁸⁸ CHARA ZERECEDA, Oscar y CAPARÓ GIL, Viviana. *Iglesias del Cusco: Historia y Arquitectura*. Perú: Julio Galdo Bellota, 2004, p. 10.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 10.

Si tomamos dos obras «renacentistas» como las catedrales de Lima y Cusco, comenzadas a fines del siglo XVI con una visión historiográfica limitativa descubriremos notorios rasgos «arcaizantes» porque no se valoran partiendo de su propia circunstancia sino con ojos y coordenadas europeas.

En ambas obras aparece la mano del extremeño Francisco Becerra junto a artesanos indígenas, quien en 1584 hizo los diseños, que aunque fueron objeto de ajuste, se respetaron en lo sustancial. La idea de la planta rectangular de tres naves y dos de capillas laterales y sin cabecera nos aproximan a las propuestas de las «iglesias-salón»; los parentescos con las catedrales de Jaén y Sevilla en España, y con las de Puebla, y México, diseño del mismo Becerra, han sido señalados por Angulo Íñiguez y Marco Dorta⁷⁹⁰.

Creemos que para entender esta solución de continuidad que se establece entre la concepción arquitectónica peninsular y las de ultramar, no sólo hay que ver la enorme influencia y la omnipresencia de un arquitecto extremeño como Francisco Becerra en cada una de las cuatro catedrales estudiadas, sino que debemos entender la mística de la cruzada de la Reconquista y la empresa conquistadora y afianzadora del territorio en Hispanoamérica. Las motivaciones políticas de la erección de catedrales tanto en Toledo, Sevilla y Jaén en España, como en las catedrales de México y Puebla en el virreinato Novohispano; y también en las catedrales de Cusco y Lima en el Virreinato del Perú, son análogas y tal vez tan o más importantes que las motivaciones religiosas y espirituales. En ese sentido un aspecto fundamental va a ser la hegemonía de la ciudad como centro rector, que estará en directa relación con esta nueva actitud centralizadora de la Corona y con la inversión del poder dentro de la iglesia, al imponerse los obispos frente a las poderosas órdenes mendicantes que perdieron muchas de sus prerrogativas. Por tanto, en América en la década de 1570 se decidió tomar el camino de la centralización, en el ámbito religioso a través de los obispos y en el civil a través del virrey, la audiencia y los cabildos. La universidad y los colegios de jesuitas cobran ahora fuerza como centros de formación de la juventud criolla que busca en la cultura la posibilidad de progresar. Será emblemática la erección de la Iglesia de la Compañía en Cusco, adyacente a la Catedral, compartiendo la Plaza Mayor [FIG. 402].

Esta será la ciudad donde surge la catedral, que viene a ser al mismo tiempo necesidad, función y expresión de esta nueva realidad. Físicamente además, la catedral albergará y expresará a la ciudad y su estructura. Estará situada en el centro de la trama urbana, presidiendo uno de los lados de la plaza mayor frente al resto de los poderes, tal

⁷⁹⁰ Op. Cit., GUTIERREZ, Ramón, p. 67.

como citan las leyes de Indias, y se convierte en el símbolo de la ciudad en el que todos tienen cabida, aunque sea de modo heterogéneo, tal como señala Fernández Muñoz:

Dentro del templo, en el amplio presbiterio hay sitio para el virrey, la Audiencia y demás tribunales. El coro, situado en el centro de la estructura, contiene el trono del obispo y la sillería de los canónigos. Las capillas, o en su caso los altares laterales, corresponden a los gremios y cofradías, es decir, al trabajo organizado. La existencia de distintos espacios de oración acentúa la necesidad de las naves procesionales, que permiten el movimiento de fieles sin entorpecer los oficios. Así, entre el poder civil que ocupa el presbiterio y el poder eclesiástico, que ocupa el coro, se establece un tránsito separado por el cuerpo del templo que será ocupado por «el pueblo». En el atrio se realizan las ferias y los naturales bailan sus danzas y tocan sus chirimías, mientras los esclavos negros organizan sus comparsas. Por tanto, ya no hay «iglesias de indios», ni capillas abiertas, la catedral es la ciudad y es de todos, aunque cada uno tenga su lugar determinado y preeminencia señalada⁷⁹¹.

Por tanto, tomando la distancia que permite la experiencia americana, quizás podamos entender mejor la propuesta espacial del «modo español», como un espacio fragmentado y heterogéneo, a fin de delimitar cuidadosamente la estructura social, política y económica de la ciudad. La catedral se convierte así en una perfecta *Imago Mundi* de la ciudad que la alberga, recreando hasta en los más mínimos aspectos las formas de poder, desplegado en Hispanoamérica, de la monarquía, apoyándose en un instrumento ritual cívico-religioso. Los tramos de la nave mayor entre el acceso y el trascoro se convierten así en una iglesia dentro de la iglesia para acoger al pueblo, tal como lo señala Gutiérrez: *“Es interesante constatar cómo tanto en Lima como en Cusco el tramo de las naves que tienen las portadas de acceso laterales, tienen un intercolumnio más ancho que los otros tramos, privilegiando dicho espacio como crucero”⁷⁹²*. [FIGs. 402 y 403].

Podemos aseverar, que será decididamente durante el barroco, cuando todo este universo de formas simbólicas, expresadas a través de prácticas rituales y festivas se hará volcado al espacio público, alimentando la ideología y el imaginario del sistema monárquico colonial, es decir, toda una estrategia de persuasión colectiva, expresada en la liturgia religiosa, pero revestida por una función política, que estará orientada a legitimar a las autoridades, las elites locales y los soportes ideológicos subyacentes⁷⁹³.

⁷⁹¹ *Op. Cit.* FERNÁNDEZ MUÑOZ, Yolanda. p. 30.

⁷⁹² *Op. Cit.*, GUTIERREZ, Ramón, p. 67.

⁷⁹³ Ver VALENZUELA MÁRQUEZ, Jaime. *Las Liturgias del Poder: Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1607-1709)*. Santiago de Chile: LOM, 2001.

Entre la población, la catedral se convierte en el máximo símbolo religioso, pero también lo es del gobierno, sobre todo cuando el rey, por el Regio Patronato, es el patrón y el constructor de las catedrales y el virrey es el encargado de la obra por mandato de su majestad. Aquí podemos observar la importancia que tendrán estos edificios en la sociedad colonial y el significado que adquiere el trabajo de Becerra en los mismos. Pero, ¿qué fuentes o modelos utilizará el arquitecto extremeño como referencia para trazar sus obras catedralicias?⁷⁹⁴.

La cruzada catedralicia que se había lanzado desde Normandía en la segunda mitad del s. XII, y luego a toda Francia durante el s. XIII, encontró luego un eco por toda Europa. España no fue la excepción, pero dado que aún estaba comprometida en las campañas de Reconquista, su proceso se extenderá hasta finales del s. XVI. La corona española verá en sus tierras el lento traspaso del gótico al renacimiento, y en paralelo el traspaso del modelo catedralicio de Andalucía a América. Todo esto en un armónico proceso casi carente de rupturas. En todo esto, el maestro Francisco Becerra jugará un papel fundamental para configurar un conjunto unitario del modelo catedralicio americano exportado desde la Península. Aún no nos deja de sorprender la asombrosa continuidad temporal que todos estos procesos tuvieron y la persistencia de las formas góticas como estilo oficial del arte eclesiástico. Demás está decir que la abundante afluencia de oro y plata del Nuevo Mundo jugará un rol clave en el financiamiento de las empresas catedralicias a ambos lados del Atlántico.

Frente a esta situación, por cuestiones históricas particulares, en el siglo XVI aún se estaban levantando en España algunas de las grandes catedrales. En Castilla, los poderosos cabildos enriquecidos con las nuevas rentas que entraban en sus arcas, procedentes en su mayoría del oro y la plata de las colonias, pudieron afrontar la ampliación y modernización de los templos catedralicios. Así, a lo largo del quinientos se erigieron las nuevas catedrales de Salamanca, Segovia, Plasencia, Ciudad Rodrigo y Astorga. Todas ellas construidas «a lo moderno», es decir, manteniendo la tradición de las formas góticas, al menos en lo que se refiere a los aspectos constructivos. Esta tendencia se mantuvo durante buena parte del siglo XVI, ya que los cabildos provinciales fueron los mayores defensores del gótico como «estilo oficial» de la iglesia. Por su parte, la catedral de Valladolid, proyectada por Juan de Herrera, se renueva ahora pero con un lenguaje diferente. Es una obra emblemática del clasicismo peninsular y se convertirá en una obra de referencia obligada y en un símbolo del poder del monarca en la ciudad⁷⁹⁵.

⁷⁹⁴ *Op. Cit.* FERNÁNDEZ MUÑOZ, Yolanda, p. 30.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 31.

La mística de la cruzada pervivirá en los adelantados españoles en el Nuevo mundo, y la Iglesia construirá sobre las ruinas de los antiguos templos precolombinos, tal como había construido sobre las antiguas mezquitas andaluzas o castellanas, ya sea porque el lugar era ya un santuario consagrado por los ancestros o para simbolizar la dominación del nuevo poder cristiano establecido. En este caso se trataba, por tanto, de edificaciones que iban más allá de lo meramente religioso y que cumplían una función ideológica cuidadosamente diseñada de antemano por sus patrocinadores. De este modo, la catedral se convertía en una imagen simbólica y en un arma de propaganda del nuevo orden establecido sobre las bases del humanismo cristiano⁷⁹⁶.

Estos nuevos edificios erigidos sobre las antiguas mezquitas, se convirtieron también en imágenes de dominio del poder cristiano, sobre el musulmán en un territorio recuperado para la fe, de forma similar a lo que hicieron los colonos en América, situando sus templos cristianos sobre las antiguas pirámides de los naturales, fundamentalmente en el caso peruano. Se trataba, por tanto, de construcciones que iban más allá de lo puramente religioso y que cumplían una función ideológica cuidadosamente diseñada de antemano por sus patrocinadores. De este modo, la catedral se convierte en una imagen simbólica y en un arma de propaganda del nuevo orden establecido sobre las bases del humanismo cristiano. Con los proyectos de Granada, Jaén y Valladolid se cerrará el capítulo de las catedrales españolas de este momento, ya que casi todas las grandes ciudades de la Península estaban dotadas de sus magníficos templos. De ahí que el proceso continúe pero no en Europa sino en América, donde era preciso levantar las monumentales iglesias en las nuevas diócesis creadas por la Corona. Por tanto, llegados a este punto, queremos destacar que los arquitectos no partieron de cero sino que retomaron el camino en el mismo sitio donde lo habían dejado Diego de Siloé, Andrés de Vandelvira, Rodrigo Gil o Juan de Herrera⁷⁹⁷.

Veamos ahora finalmente la situación de la catedral de Lima antes de hacer un análisis general del proyecto catedralicio del s. XVI en el Nuevo Mundo. En este sentido, es probable que la catedral de la Ciudad de los Reyes, como se la conoce, sea la que más dista de su concepción original dado los fuertes y devastadores terremotos que sacudieron la ciudad durante los siglos XVII y XVIII, lo que hace particularmente difícil imaginar su estado antes de 1746. *“Los distintos terremotos sufridos por la catedral fueron alterando el proyecto inicial de Francisco Becerra. Fuertes pilares y bóvedas nervadas muy rebajadas forman hoy su estructura”⁷⁹⁸*. En cualquier caso hagamos el ejercicio.

⁷⁹⁶ Cfr. *Ibid.*, pp. 31-32.

⁷⁹⁷ *Op. Cit.* FERNÁNDEZ MUÑOZ, Yolanda, pp. 31-32.

⁷⁹⁸ *Op. Cit.* NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, p. 189

Al igual que sucedía en México e indirectamente en Puebla, ocurriría por esas fechas al plantear la nueva catedral de Lima. Así, el 24 de abril de 1550 se promulgó una Cédula Real donde su majestad mandaba hacer las iglesias catedrales de estos reinos e imponía una orden, por la que se debía contribuir económicamente para sufragar los gastos de su fábrica. Además, el proyecto de Alonso Beltrán para el nuevo edificio, entonces Maestro Mayor de la catedral, debía ser también similar al de la catedral sevillana. Asimismo, sabemos que en 1584 Francisco Becerra plantea su primer templo con estas mismas instrucciones, aunque se critica que cambie el tipo de cubierta y utilice la bóveda de arista, en lugar de la de crucería, pues se adaptaba mejor a los criterios del purismo clasicista.

Tampoco podemos olvidar que la catedral de Sevilla fue una antigua mezquita, de cabecera rectangular, y será este modelo de planta el que se proyecte después en América, pues Sevilla será el referente. Además, consta que Francisco Becerra tomará entre otros este modelo, «...las bóvedas se hagan de crucería porque es una obra muy buena y muy segura y ha probado mejor que la de arista como se ve por la experiencia que se tiene de ella aquí y en España, donde hay obras fuertes y curiosas y en especial en la fábrica y traza de la iglesia Catedral de Sevilla, que es la traza y cerramiento que aquí se pretende...»⁷⁹⁹.

Nuevamente el arquetipo que se mira como referente para su traza es la *Magna Hispalense*, y nuevamente el proyecto debe reducirse, pues la falta de medios económicos hacía imposible sufragar los elevados costes que suponía un proyecto de esa envergadura. Así que se comienza a mirar otras catedrales peninsulares para proyectar el nuevo edificio. *“Existen otras influencias o fuentes de las que pudo beber nuestro arquitecto, como las catedrales de Toledo, Salamanca, Segovia, Valladolid y Plasencia, o las de Granada y Jaén, que influirán fundamentalmente por el tipo de soporte”⁸⁰⁰.*

La primera iglesia, de reducidas dimensiones y precario aspecto, data del tiempo mismo de la fundación. Ya estaba terminada en 1538. En 1540 es elevada a sede episcopal, y en 1547 pasa a ser iglesia metropolitana. Dado los requerimientos, fue preciso iniciar las obras de una segunda catedral en 1550. El prelado Jerónimo de Loaysa (1541-1575) escribe al rey el 9 de marzo de 1551: *“Hácese la capilla de bóveda, y el cuerpo de la iglesia cubierto de madera de mangle que no mojándose dura mucho tiempo. Queda buen templo y de buena gracia, y si adelante pareciese que conviene hacerse mayor podrá ir haciéndose de a poco.”⁸⁰¹*. Interesante observar que prevé el crecimiento.

⁷⁹⁹ *Op. Cit.* FERNÁNDEZ MUÑOZ, Yolanda, pp. 34-35.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁸⁰¹ *Op. Cit.* NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, p. 190.

El segundo templo estaba orientado transversalmente hacia la plaza, ocupando los primeros tramos de la tercera y actual catedral y estuvo en pie hasta el año 1604. Es interesante observar que las imposibles pretensiones de erigir una catedral como la sevillana del arzobispo Loaysa sean análogas a las que tuvo fray Alonso de Montúfar con respecto a la de México. La pervivencia del imaginario de la catedral hispalense en la memoria de los clérigos del Nuevo Mundo no deja de ser asombrosa. Es como si su presencia intangible se elevara como un arquetipo platónico en tierras americanas. El maestro Alonso Beltrán comienza la traza en 1564, y comienza las labores de fundaciones y cimentación entre 1566 y 1572. Es muy probable que estas fueran utilizadas en el edificio definitivo. En 1575 fallece Loaysa y en 1582 el maestro Beltrán. Así que en 1590 se contratan los servicios del omnipresente Francisco Becerra como maestro mayor de la catedral de Lima, que lo ocupará hasta su muerte en 1605. No obstante alcanzará a ver consagrado el presbiterio y algunos tramos de la nave en 1604. Lo sucederá en el cargo el maestro Juan Martínez de Arrona quien terminó la obra en agosto de 1622.

La catedral que entre Becerra y Martínez Arrona se hizo sobre la planta del primero responde a un templo de planta rectangular con tres naves, crucero y capillas entre contrafuertes. Su testero es plano y en él, al igual que en Sevilla y México, hay dos puertas de entrada sobre el eje de las naves laterales o procesionales que, naturalmente tienen acceso desde la fachada principal a un lado y otro de la portada del Perdón o central. Las naves son de igual altura con bóvedas que inicialmente fueron de fábrica y por aristas, las cuales se vieron afectadas por el terremoto del 19 de octubre de 1609 o de San Crispín, a poco de abrirse por vez primera el templo al culto⁸⁰².

El derrumbe de las bóvedas de aristas propuestas por Becerra generó un intenso debate en el cabildo de la ciudad. El cantero Alonso de Arenas salió en defensa de éste, al argumentar que el problema no era por la traza de las bóvedas, sino por los materiales y mezclas utilizadas. Pero el maestro mayor Juan Martínez de Arrona tenía una opinión distinta, y propuso reemplazar las nuevas bóvedas por unas nervadas de la tradición gótica, que eran más flexibles y más ligeras. Esto se realizó entre 1614 y 1615, consagrándose la catedral en octubre de 1625, siendo arzobispo don Gonzalo de Ocampo. Es digno de observar la pervivencia de las ojivas góticas, ahora por razones funcionales y no estilísticas. Pero todo aquello conocería un desastroso final:

⁸⁰² *Ibíd.*, p. 192.

...Con el terremoto, o mejor terremotos, de 1687, de los que da cuenta el virrey Palata a Carlos II: «El día 20 de octubre de este año, padeció esta ciudad tres terremotos, los dos después de las cuatro de la mañana, y el último, que fue el más horroroso, a las seis de la tarde, tan violentos que la arruinaron toda, experimentando mayores estragos los monasterios y templos, siendo uno de los más lastimados el de la metrópoli, en el que se desplomaron al suelo la mayor parte de sus bóvedas, quedando las que lo resistieron y los capiteles de sus torres demolidos». La consecuencia más importante de aquel desastre respecto a la arquitectura de la catedral fue la reconstrucción del abovedamiento del templo que por tercera vez buscaba la solución más idónea, consistente ahora en hacer unas bóvedas más ligeras de madera de cedro, imitando el despiece y organización de las anteriores nervadas de fábrica. Así pudo abrirse de nuevo al culto el 8 de diciembre de 1697⁸⁰³.

En los años siguientes reconstruyeron la iglesia y terminaron las partes inconclusas, como las torres y las portadas. Pero al poco andar, otro sismo, el de 1746 causó daños terribles a la vapuleada iglesia, conociendo reinauguraciones parciales en 1755, 1758 y 1778, y concluyendo las torres que flanquean la fachada que conocemos hoy para 1797. Un siglo después, entre 1893 y 1898 la catedral cerró sus puertas para ser sometida a un intenso proceso de restauración pero que además modificó el espacio litúrgico previsto por Becerra. La alteración más notable fue el traslado del coro que había ejecutado Pedro de Noguera y su taller en 1627 al testero de la iglesia, eliminando el deambulatorio recto y la capilla de san Bartolomé, por lo que su aspecto actual dista mucho del que fue pensado y soñado por el extremeño en el s. XVI [FIGs. 406 a 408].

Teniendo ya un esbozo general de lo que fueron las más emblemáticas catedrales trazadas o levantadas durante el s. XVI en el Nuevo Mundo, veamos algunos puntos comunes que nos interesa desarrollar aquí a modo de conclusiones parciales.

1. En primer lugar, el modelo que inspira el trazo de las catedrales iberoamericanas es el de la catedral hispalense, dado que fue esta la primera en abandonar la característica girola o deambulatorio poligonal para ser sustituida por una de tipo ortogonal y plana.
2. En segundo lugar es una catedral que tiende a la simplificación de su articulación interna cuando el resto de las catedrales góticas sigue la tendencia general de un florido estilo flamígero.

⁸⁰³ *Ibíd.*, p. 195.

3. En tercer lugar, en la catedral de Sevilla se igualó por vez primera la altura de las bóvedas de las naves colaterales abriéndose el camino de la solución nórdica de la iglesia-salón tipo *Hallenkirche*.
4. En cuarto lugar esta catedral es heredera de la tradición española de proyección gótica al utilizar en el esquema de su trazado la proporción entre la longitud de la nave y el ancho de la catedral en una proporción 2:1, esto, sin contar la profundidad de las capillas hornacinas ni del transepto. *“Esta proporción dupla, $\frac{1}{2}$, no se ha encontrado en ninguna otra zona europea que no sea la española y parece que deriva de la catedral toledana”*⁸⁰⁴.
5. En quinto lugar, esta proporción 2:1 se mantendrá en las catedrales iberoamericanas si incluimos en el año el espacio de las capillas hornacinas, por lo que todos los proyectos catedralicios propuestos por Becerra consideran el esquema típico de la arquitectura catedralicia hispana del s. XVI, como eran las catedrales de Jaén o Salamanca.
6. En sexto lugar la orientación, es decir, la disposición de la cabecera de la catedral hacia el oriente es una resultante más que una condicionante en el trazado de estos edificios. Así como Sevilla no respetó esta orientación, tampoco lo harán las levantadas en Iberoamérica, salvo cuando coinciden con el trazado urbano de damero norte-sur. No hay intención de reconocer un simbolismo cosmológico, sino una intención de orden práctico, de volcar su acceso a la plaza. De allí se deriva que la segunda catedral de Lima estaba transversal a la posición que tiene actualmente.
7. En séptimo lugar, la luz ya no es un protagonista del espacio de culto, ni en Sevilla ni en Iberoamérica. Sin cabecera poligonal abierta hacia la luz del oriente, cualquier sentido de orden metafísico o anagógico es borrado de la experiencia religiosa. Las capillas reales y los enormes retablos no vienen sino a confirmar aquello.
8. En octavo lugar, la supeditación al poder regio del espacio catedralicio es tan poderoso, que las catedrales no hacen sino reproducir el esquema de la visión de mundo estratificada que se observa en los dominios de la corona española. No por nada ésta sufragaba un tercio de los costes de las obras de la catedral.

⁸⁰⁴ *Op. Cit.* FERNÁNDEZ MUÑOZ, Yolanda, p. 37.

9. En noveno lugar, entender el coro capitular en las catedrales del nuevo Mundo como un lugar necesario y fundamental en la configuración del templo episcopal. *“Teniendo en cuenta que las obligaciones más importantes del clero catedralicio son los llamados servicios de altar y coro, es lógico esperar que ambos sean los dos lugares con mayor personalidad dentro de la catedral a la hora de plantear su proyecto”⁸⁰⁵.*
10. El modelo de la composición del cabildo catedralicio en el Nuevo Mundo tomará como referencia el redactado en la catedral de Sevilla, a partir de la bula *Romanus Pontificex* del papa Julio II (1511) que especificará el número y condición de los componentes de los cabildos catedralicios, tomando como modelo a los cabildos españoles.

Así podemos observar que las transferencias estilísticas y de hábitos mentales que pasan a las colonias de Iberoamérica durante el s. XVI son muchas, y como dice el Dr. Gutiérrez: *“La continuidad de lo hispánico, como proceso de nueva síntesis atemporal de corrientes artísticas, formas y concepciones espaciales, identifica el proceso inicial de transculturación y abre la puerta a una simbiosis distintiva que alcanzará su apogeo en el siglo XVIII”⁸⁰⁶.* No obstante, de todas estas observaciones enumeradas que se adoptan en el Nuevo Mundo, nos interesa hacer énfasis en las últimas cinco, que según creemos, son las más decisivas para nuestro tema. Partamos por el final, por el cuestionado tema de los coros catedralicios:

Hemos visto el rol decisivo que jugaron los prelados –obispos y arzobispos-, en la construcción de sus respectivas catedrales, tales como Juan de Zumárraga y Alonso de Montúfar en México, Juan de Palafox en Puebla, Manuel Mollinedo en Cuzco o Jerónimo de Loaysa en Lima; pero tampoco es menor el protagonismo alcanzado por los cabildos catedralicios que fueron los que asumieron la construcción de las obras durante las vacancias de la sede episcopal –que a veces podían llegar a ser muy largas-.

Las bulas papales de erección de la diócesis y su ejecución por los prelados, muchas veces consagrados como obispos al mismo tiempo que se crearon las primeras diócesis episcopales, recogen el perfil y composición de los cabildos casi

⁸⁰⁵ *Ibíd.*, p. 40.

⁸⁰⁶ *Op. Cit.*, GUTIERREZ, Ramón, p. 67.

*de una forma rutinaria, cómo fórmula administrativa, sin tener en cuenta las posibilidades reales de la diócesis. Para ello se tomó el modelo de lo señalado en la erección de la silla de Santo Domingo (República Dominicana) que fue la primera y por tanto la Primada de las Indias, cuya elección se llevó a cabo en Sevilla en virtud de la bula papal de Julio II, conocida como Romanus Pontificex (1511), por el obispo fray García de Padilla, en 1512, quien luego rehusó y no llegó a tomar posesión de la diócesis*⁸⁰⁷.

En general esta bula dispone un cabildo de un mínimo de cuarenta y siete personas que con más o menos prebendados o beneficiados compusieron los cabildos de las catedrales en Iberoamérica, si bien en muchos casos nunca alcanzaron el mínimo, ya sea por las rentas de las diócesis no daban para su manutención, o bien las ausencias o vacantes tardaban mucho en cubrirse⁸⁰⁸. El coro catedralicio tenía por función -como hemos visto antes-, solemnizar y mantener el culto por tanto fue clave para los primeros obispos el hecho de dotar al cabildo de unas constituciones o regla de coro que regulara su funcionamiento, así estas son probablemente *“el conjunto de disposiciones más importantes que contaron los cabildos pues allí se recoge la distinta personalidad de cada catedral y sin ellas es difícilmente comprensible entender la catedral como institución y como arquitectura, pues el templo debe responder a este proyecto de vida en común que es la vida capitular, en su manifestación pública y en las celebraciones de aquel theatrum sacrum en que, en definitiva, se convierte el espacio catedralicio”*⁸⁰⁹. La más antigua regla de coro conservada son las redactadas por el segundo arzobispo de México fray Alonso de Montúfar, quien recogió las cuestiones básicas pero fundamentales para el funcionamiento de tal institución, en un documento titulado *Ordenanzas para el coro de la catedral mexicana* en 1570. Palafox hizo lo mismo para la catedral de Puebla en 1648. También es interesante destacar que Montúfar realizó los primeros concilios mexicanos en 1555 y 1565, sentándolas bases para la estructura diocesana del virreinato de Nueva España. Esta pretensión ordenancista se debe su regla de coro, y que interesa enfatizar por su relación con la catedral de Sevilla: *“«Es cosa muy decente que todas las Iglesias Sufragáneas a esta Santa Iglesia de México se conformen con ella al rezar el oficio Divino mayor y menor, y esta Iglesia Arzobispal desde su primera Institución y Creación, siempre ha rezado y reza conforme a la santa Iglesia de Sevilla; (...)»*⁸¹⁰.

⁸⁰⁷ Op. Cit. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, p. 15.

⁸⁰⁸ Cfr. *Ibid.*, p. 17.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁸¹⁰ DE MONTÚFAR, Fray Alonso, *Ordenanzas para el coro de la catedral mexicana*, (1570) citado en *ibid.*, p. 21.

Aquí nos parece necesario citar un texto del Dr. Navascués que es de la máxima importancia, pues nos revela que la central y clave función que desempeña el coro para poder entender la disposición que cobra el desarrollo interno del espacio catedralicio, y como las observaciones de sus arzobispos no aluden a cuestiones formales o estilísticas, sino de funcionamiento litúrgico del coro y su disposición espacial, y por otro lado como la catedral hispalense se erige en un consecuente modelo a imitar.

La mención de Sevilla es, una vez más, capital para entender lo que sucede en el nuevo Mundo en el orden arquitectónico, pues de aquí deriva la analogía de sus catedrales, porque previamente su conducta, gestos, hábitos, es decir, el alma y la liturgia de la catedral están inspiradas en los usos y costumbres de la catedral hispalense. El propio arzobispo soñaba por entonces con la quimera de una catedral para México como la de Sevilla,(...) Los testimonios sevillanos afloran continuamente y sólo recordaremos, para no insistir más, que en Puebla, por ejemplo, los cantores o libros de coro se arreglaron para que pudiesen ser leídos desde el facistol «como en la catedral de Sevilla». Obsérvese que no se habla nunca del estilo arquitectónico de la catedral, sino de la actitud, posición en el espacio de las personas y cosas, de los modos de rezar y cantar el oficio divino, ahí está la imagen que se quiere seguir y que ya recogía la ejecución de la bula de la erección de la catedral de México, por su primer obispo y arzobispo, fray Andrés de Zumárraga (1534)⁸¹¹.

Por tanto, mucho más relevante que la cuestión del estilo del templo catedral, tiene que ver con el acondicionamiento a que éste es sometido, pues ello propondrá un modo de habitar y de entender el espacio litúrgico que se propone. Y en ese sentido el coro jugará un elemento clave en la percepción del espacio y en el funcionamiento general de la catedral. El modelo propuesto en la catedral de Santiago, confirmado con la de Toledo, y en la de Sevilla elevado a la categoría de arquetipo por las catedrales tanto del Nuevo Mundo como de las Peninsulares, determinará no sólo una fragmentación del espacio interno sino que una enorme estratificación. *“La ubicación del coro en los pies del templo genera una fragmentación de la visión del espacio que es común a otras obras similares como las de México y Puebla. Sin embargo la catedral de Cusco, por la amplitud y compacidad (tiene un tramo menos que la de Lima) y la transparencia de su altar mayor (tipo ciprés) genera una notable unidad espacial que se acusa más por la horizontalidad externa de su planteo volumétrico⁸¹²”*. Esto tiene que ver más con la fuerte influencia del poder regio o temporal que con cuestiones litúrgicas o espirituales propiamente tales,

⁸¹¹ *Ibid*, p. 23

⁸¹² *Op. Cit.*, GUTIERREZ, Ramón, p. 67.

argumentos que ya hemos tenido oportunidad de defender enérgicamente. Y esto no es una prerrogativa o potestad de la corona española. Los coros de las grandes catedrales europeas o iberoamericanas, desde el s. XIV comenzaron a cerrarse en forma de U cuando al poniente colocaron la sillería del obispo y del rey y no se mantuvieron paralelas siguiendo la línea de los arcos perpiaños, cerrando el acceso visual al santuario y al misterio eucarístico contra toda ordenanza papal. El caso español, imitado en Ultramar, además agregará fragmentación y estratificación, resultando el remedio peor que la enfermedad.

Desde el punto de vista arquitectónico, litúrgico, musical, procesional, económico o funerario, por su composición y jerarquía de asientos, el coro viene a ser el más fiel retrato del clero catedralicio. Además, el funcionamiento litúrgico de la catedral explica la forma, tamaño y organización del templo. La dimensión procesional de la catedral, donde el coro es referencia espacial y litúrgica inexcusable, dan un valor diferente al espacio de las naves central y colaterales, tanto en magnitud como en el uso.

El coro catedralicio que Becerra plantea en sus catedrales americanas sigue, además, un modelo que el Dr. Navascués ha denominado modo español, que desde su origen tiene una secuencia histórica hasta el Concilio de Trento. Estaría situado en el tercer y cuarto tramo de la nave central en todos los casos, como veremos, poseía una influencia clara de los coros catedralicios del gótico español. Por su parte, la capilla mayor se coloca en el octavo tramo, con deambulatorio, que permite caminar por detrás del altar mayor sin interrumpir el transcurso de la misa, y tras ella la «Capilla o Altar de los Reyes»⁸¹³.

La verdad es que en este matrimonio entre el poder regio y la autoridad espiritual realizado en el espacio catedralicio, el templo pierde en «sacralidad» para ir ganando paulatinamente en «profanidad». Perdemos la orientación sagrada para adecuarnos y supeditarnos al trazado en damero. Estratificamos a los fieles a fin de ejercer un control más efectivo, cedemos el espacio en el presbiterio para albergar a los representantes del poder temporal. Los elementos muebles como los retablos, rejerías o sillerías muestran opulencia y riqueza por sobre la expresión de la supremacía de un simbolismo espiritual. La liturgia se convierte en una expresión al servicio del poder. Es decir, todas estrategias persuasivas de control social y de legitimación política. Una sociedad que impone un modelo cultural predominante y por otro, una sociedad colonial periférica, en una verdadera y extraña síntesis de «integración-exclusión», reproduciendo espacios de control, de estratificación y de sociabilidad, recreando un sistema que se quiere proyectar.

⁸¹³ Op. Cit. FERNÁNDEZ MUÑOZ, Yolanda, p. 40.

Todos cuantos se refieren a las Constituciones de Sevilla, observan su dependencia con respecto a la de Toledo, sin dudar que la catedral de Sevilla estaba organizada en todo a imitación de la de Toledo. Esto incluía la situación del coro en relación con el altar de la mezquita, que después se perpetuaría en la colosal catedral del siglo XV, siguiendo el esquema toledano: altar-fieles-coro-trascoro-fieles.

La catedral de Sevilla sería el modelo de las catedrales del Nuevo Mundo y su modelo de cabecera recta, el que retoma Becerra para sus obras. Pero frente a una cuestión estrictamente formal, de estilo, lo que sucede es anterior, pues las Leyes de Indias exigen se tome como modelo de referencia la catedral sevillana. Esta exigencia se refiere a la arquitectura institucional, administrativa y litúrgica de las nuevas catedrales que fueron sufragáneas de la de Sevilla, hasta su paulatina segregación durante el proceso de formación del mapa diocesano de la Indias⁸¹⁴.

El espacio catedralicio así, se convierte en un símbolo de poder político del gobierno colonial además del símbolo del poder religioso y autoridad espiritual que le es inherente.

1. En la CAPILLA REAL, que sustituye al presbiterio como remate del eje procesional que tenía la catedral gótica, se entierran reyes, virreyes o adelantados, según sea el caso de España o América.
2. En el PRESBITERIO hay sitio también para el virrey, la Audiencia y los demás tribunales civiles.
3. El CRUCERO es alterado de función original -cruce sagrado de las seis direcciones del espacio, por lo cual se concebía como el espacio para recibir la forma eucarística-, ahora para acoger a los vecinos notables. A su vez el espacio queda fragmentado en dos por el *eje sacro* que media entre el coro y la capilla mayor.
4. El CORO, que contiene la sillería del obispo y de los canónigos, lejano para los servicios de altar, queda metido como un cuerpo extraño o apéndice en la nave de fieles. En las catedrales iberoamericanas esto es más patente, pues habitualmente mediarán dos tramos entre el coro y la Capilla Mayor.
5. El TRASCORO albergará la misa y el culto ordinario del «pueblo», quedando en una especie de «nártex de los catecúmenos» como las antiguas basílicas paleocristianas.

⁸¹⁴ *Ibíd.*, p. 41.

6. El ATRIO actúa como capilla abierta para los indios, reforzado por la fachada retablo, tan típica de la arquitectura eclesiástica iberoamericana. Además el atrio como plaza servirá para la realización de ferias, donde los naturales bailarían sus danzas y los negros y mulatos bullirán sus comparsas.
7. Las CAPILLAS HORNACINAS o altares laterales albergarán a las cofradías, hermandades y gremios, es decir, a los artesanos organizados.
8. Las NAVES LATERALES, permitirán realizar las procesiones, pues es el único espacio continuo que queda en el templo. También permitirán el desplazamiento de los fieles sin entorpecer los oficios.

Así, en el siglo XVI en España se trasladará a la nave central los pocos coros que existían en las cabeceras de algunas catedrales para sumarse a ese «modo español», construyéndose otras en Andalucía, como Granada y Jaén, uniéndose también a este planteamiento.

Después de lo expuesto, podemos decir que si la liturgia que se daba era la hispalense, en el plano histórico-arquitectónico tendrá más lógica pensar que coros como el de Puebla, Lima o Cuzco, situados entre el tercer y cuarto tramo de la nave central en todos los casos, proyectados por Becerra, se acercan a ese modo español, jugando en la arquitectura y en la vida de la catedral el mismo papel principal que tuvieron en las catedrales peninsulares e insulares. Otra diferencia con respecto a la hispalense, es que el espacio que plantea Becerra entre la capilla mayor y el coro es mucho mayor en el caso de sus catedrales, una novedad introducida por el arquitecto en las obras hispanoamericanas. Por tanto, la contemplación de estos espacios no necesita más referencias para entender cómo el coro y la catedral guardan una estrecha y ejemplar relación formal y de proporción⁸¹⁵.

Se establece aquí un tránsito separado entre los diversos actores sociales que asisten a los distintos oficios de la catedral, en un espacio claramente estratificado en espacios estanco, como nítida expresión del Poder Real y la relación con los distintos estamentos de súbditos. La catedral sigue siendo de todos, sólo que ahora cada uno tiene un lugar determinado y una preeminencia estipulada. Así a nadie se le olvidaba el lugar que le correspondía en el orden de las cosas terrenas. Esta es la verdad que se establece en la organización del espacio catedralicio, la construcción simbólica de una *Imago Mundi* del proyecto colonial de la Corona Española en el Nuevo Mundo [FIG. 409].

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 42.

CONCLUSIONES:

**SINTOMAS DEL CREPÚSCULO DEL ARTE SAGRADO
EN OCCIDENTE**

CONCLUSIONES:

SINTOMAS DEL CREPÚSCULO DEL ARTE SAGRADO EN OCCIDENTE

*“La Arquitectura es el testigo
menos sobornable de la Historia”.*

OCTAVIO PAZ

Decía el nobel mexicano Octavio Paz que la arquitectura era el testigo insobornable de la historia, porque no se podía hablar de un gran edificio sin reconocer en él, el testigo de una época, su cultura, su sociedad y sus intenciones. Nuestra investigación ha versado sobre el edificio como fuente primaria. Tanto el pensamiento del hombre como la esencia de la arquitectura deben descubrirse a través de sus obras concretas. Una lectura profunda y comprometida de una obra arquitectónica puede arrojar infinitas luces acerca del tiempo cuando fueron hechas y del hombre que las hizo. Para ello debemos traspasar las meras consideraciones formales o constructivas –muy útiles por lo demás-, para abarcar tanto los aspectos funcionales o vivenciales, es decir, las operaciones que se han de realizar para habitar un edificio; como los aspectos simbólicos o de significado, tan relevantes a la hora de entender la arquitectura como la expresión del deseo de la libertad del hombre. Lo libera del espacio, dominando a éste. El hombre no es sólo cuerpo, sino que tiene un coprincipio sustancial: el espíritu. De eso versa nuestra tesis.

Por considerar las obras de arte y las obras arquitectónicas como fuentes insustituibles a la hora de interpretar los hechos y fenómenos que acontecieron en torno a éstas, es que recomendamos encarecidamente leer los textos acompañados del último tomo –el cuarto, correspondiente al anexo de imágenes-, para cotejarlo con las afirmaciones y críticas expresadas en esta tesis. Sólo así se podrá comprender en toda su dimensión.

La Liturgia quiere ser manifestación del Espíritu Divino, que se encarna en una obra concreta: la Catedral. El espíritu humano participa del Espíritu Divino. Quisimos investigar y demostrar en qué grado esa relación era casi una perfecta identidad cuando

las obras reflejaron el espíritu sacerdotal a través de su vehículo, el arte sagrado; más cuando irrumpió el espíritu de la realeza, en el momento que adopta los valores burgueses, comienza un paulatino oscurecimiento y decadencia de este arte, para quedar en su aspecto más exterior, el arte religioso, que ya no expresaba, sino fragmentariamente, el Espíritu Divino impreso en la Creación. Por tanto, debemos entender que las artes y la arquitectura están subordinadas a los usos litúrgicos que ésta requiere. Deben estar ambas profundamente entreveradas a fin de poder transmitir perfectamente el significado que emana del culto divino.

La crisis de la comprensión de un auténtico arte sagrado comienza con la crisis del pensamiento simbólico. Este proceso se inició, como vimos, en el s. XIV, pero ya era un hecho en el s. XVI. El mundo medieval recurría en mayor medida a los símbolos que a los conceptos, pues la búsqueda de su sentido y significado profundo se encontraba en un específico modo de ver las cosas que permitía comprender la transparencia metafísica que tenían todas las cosas. Esto precisamente *“consiste en comprender que el símbolo es la sustancia indispensable para nuestra vida espiritual, la sustancia más auténtica y más completa.”*¹ De este modo argumentamos que el simbolismo nos proporcionaba un modo de reflexión holístico que alcanzaba todo los niveles de la existencia, y por tanto, involucraba todas nuestras capacidades: intuitivas, instintivas e intelectuales –esto es visión de mundo espiritual-. El ascenso del racionalismo teórico y fanático, sólo comenzó a aplicarse desde el Renacimiento, para imponerse definitivamente a comienzos del s. XVII, pues *“reconozcamos que la función simbólica del hombre fue ahogada y combatida desde el siglo XVI”*². Creemos que en la actual crisis de los paradigmas vigentes, dominada por las ciencias positivas y en una completa ausencia de lo sagrado, nos llevarán a una revisión de ciertos modos de vida tradicionales que permitirán redescubrir un pasado fulgurante que sólo podremos reconocer con una nueva mirada, dócil e ingenua, que permitirán desplegar el hermoso y rico significado de las maravillas artísticas de las civilizaciones tradicionales, donde el arte medieval fue su última expresión en el viejo continente. Jacq y Brunier lo expresan de modo fantástico al afirmar que:

Algunos siguen creyendo que esa nueva necesidad de simbolismo es un retroceso del espíritu, un rechazo del progreso. Nosotros pensamos, por el contrario, que conviene volver a encontrar un concepto más vivo de nuestro tiempo, humano y

¹ JACQ, Christian y BRUNIER, Francois. *El Mensaje de los Constructores de Catedrales*. Barcelona, Plaza & Janés, 1976, p. 59.

² *Ibíd.*, p. 59.

*trascendente a la vez, basándonos en la herencia espiritual que tenemos ante los ojos. Occidente empieza a salir de la larga noche que sucedió a la Edad Media. Si nos orientamos nuevamente hacia su arte simbólico con amor y confianza probablemente descubriremos una espiritualidad que desarrollará al hombre liberándolo. El simbolismo es más una manera de pensar y vivir que un «objeto de estudio».*³

Propusimos que su poder radicaba, precisamente, en que el símbolo era supratemporal y metahistórico, pues su quintaesencia era lo Eterno, revelado en toda su magnitud cuando traspasaba los confines de los estrechos límites impuestos por el aquí y el ahora, o por los mezquinos intereses personales o por determinadas y subjetivas éticas particulares, convirtiendo nuestra existencia en una aventura y acontecimiento del espíritu que nos permitirá franquear sin temor los límites de lo invisible.

Este deber inevitable estará, sin embargo, atestado de inconvenientes como la confusión incesante que surgirá entre la alegoría y el símbolo, pues aunque la primera sea una simple convención intencional y arbitraria, *“una expresión imaginada de abstracciones muy secundarias”*⁴, nos aturdirá y confundirá con el simbolismo auténtico, que nos participa las posibilidades de determinadas y profundas realidades espirituales, vehiculándonos desde un plano material a uno suprasensible, y demostrándonos a su vez la unidad interna que presentan ambas realidades. Por eso debemos ser cautos y no dejarnos engañar ni aturdir, pues la transparencia del símbolo revela su autenticidad, tal como el oscurecimiento, la ambigüedad y el hermetismo habitan la alegoría. Por esa claridad y luz que emana del símbolo podemos afirmar, con contundente seguridad, que uno de los objetivos de la civilización medieval fue que supo moldear a un hombre transparente que dócilmente dejó de oponer una pantalla opaca a la luz divina.

En la medida que recuperemos el símbolo en nuestra civilización, nos abriremos al conocimiento espiritual que éste porta, con toda su riqueza y su profundidad. Las ciencias empíricas y racionales nos permiten abrir muchos horizontes y ampliar las fronteras de nuestros conocimientos, pero no debemos olvidar que son puramente materiales y cuantitativos. El símbolo es el que nos permite alcanzar un conocimiento vertical, tanto en altura como en profundidad, en definitiva, penetrar en el misterio.

³ *Ibíd.*, p. 59

⁴ *Ibíd.*, p. 57.

Fundamentamos como en el Medioevo toda forma no era sino el vestido de un pensamiento. La forma era inseparable de la idea que la creaba y que la animaba. La gran superioridad del arte sagrado realizado hasta el siglo XIII reside, a nuestro entender, en el hecho de que de éstas emana una intensa irradiación espiritual. En el caso de la escultura, las figuras claramente emergen gradualmente del interior de la piedra. Probablemente estas representaciones nos parezcan más ingenuas que las figuras que le siguieron, pues éstas parecían esculpidas siguiendo un modelo vivo y parecen moverse libremente sobre su eje. Sin embargo, las primeras, producto de que sus rasgos pertenecen a un modelo tradicional, cuando uno las contempla, no interesa saber si el modelo se parece o no a la realidad, cosa imposible por lo demás; baste con que su apariencia sea convincente en sus líneas generales. Creemos que cuanto mayor es el éxito del artista en su intento de evocar la impresión de un ser vivo, de fijar el reflejo huido de una expresión, menor será la probabilidad de que su obra sea considerada como auténtica. Esto parecería la intrusión de la propia conciencia del artista en la del creyente, forjada al contacto de la Escritura Sagrada.

El arte sagrado debe estar, por tanto, protegido contra la arbitrariedad del torrente emanado de la propia sensibilidad, sicologismo y personalidad del artista. Esto se logra por la actitud hierática, serena y apacible que bebe de la fuente de su propia madurez espiritual y que encuentra su fundamento en el sosiego de la contemplación divina. Nada más lejano a la tendencia a la humanización, a la expresividad psicológica y finalmente al naturalismo a que será llevado el arte del siglo XVII. Una escultura de un Cristo que enseña o bendice, que se manifiesta de modo de un hombre noble, equilibrado y sabio, en que su apariencia renuncia a cualquier emoción transitoria, traduce una espiritualidad mucho más profunda que la mayoría de las representaciones de Cristo que son más tardías. La dulce impassibilidad de su expresión deja la puerta abierta al misterio de lo inexpresable.

Afirmamos que la escasa mutabilidad de las formas a lo largo del tiempo y de la extensión geográfica, la negación absoluta a la expresión del genio individual, y la suprema convicción de que a través de los elementos materiales del mundo natural se puede llegar a asir el mundo sobrenatural y así, entrever a Dios, constituyen el verdadero genio del hombre medieval. Por tanto, la participación de las estructuras religiosas en la conformación del entorno espiritual y en la modelación de una sociedad en el mundo terrenal a imagen del mundo divino, esto es, en la recreación de la Jerusalén Celeste,

permitían que se dieran las vitales condiciones ambientales para la creación del mundo en constante referencia al Absoluto, como imagen del cosmos. Sin una atmósfera psíquica adecuada e integrada, es imposible generar un arte que se nutra de savia fértil.

La estética teológica medieval, portadora de estas características en el *arte sagrado* se convierte así, en una especie de prolongación de la Encarnación, del descenso de lo divino en lo creado. En esa profunda consistencia teológica de la imagen, radica la superioridad espiritual del arte medieval por sobre cualquier otro arte religioso posterior. Estas mismas características se pueden observar aún hoy en el arte sagrado cristiano ortodoxo. De allí que el misterio de la Encarnación sea el fundamento y privilegio del arte cristiano. Dios crea al hombre a imagen y semejanza suya y nos revela al Verbo en la persona humana de Jesús, es decir, el arquetipo celeste toma expresión terrestre para manifestarse al hombre y señalar el camino –o señalarse como El Camino– representando así, la profundidad de este misterio insondable pero teofánico concretado en la Encarnación del Verbo, anunciado por los profetas ya en las revelaciones veterotestamentarias. La veneración de la imagen sagrada preside y fundamenta, entonces, toda la vinculación dialéctica entre teología y estética en el arte cristiano tradicional.

Si los principios que animaban el auténtico arte sagrado se basaba en principios inmutables, que emanaban de Lo Eterno; al realizar las profundas innovaciones que fue la introducción del naturalismo en el arte, que aparecieron a fines del s. XIII, pero que recrudecieron en el s. XV, lo fueron justamente por medio de la violación de los principios antes esbozados. De este modo pudimos comprender que estas reglas del arte sagrado no estaban dictadas en función de una estética, sino en que permitían expresar y aplicar ciertas leyes divinas y cosmológicas, y que el resultado de que una obra fuera bella no era sino el resultado necesario, el resultado del íntimo acuerdo entre forma y contenido; una belleza interior que tomaba corporeidad y se manifestaba por medio de la forma y la materia, pero que expresa una realidad última que es suprahumana. Por tanto la función del arte sagrado no tiene sólo la obligación de «descender» hacia el pueblo, también debe permanecer fiel a su verdad intrínseca, a fin de permitir a los hombres “subir hacia esta”. Vimos que la decadencia del arte religioso se fue desarrollado desde el s. XIV hasta la actualidad, cual fue ir sustituyendo gradualmente los destellos de la Verdad, que se comenzaron a oscurecer al perder el hombre su capacidad de pensar en términos

simbólicos, al mismo tiempo que surgía un arte que expresaba los egos e individualismos de quienes las realizaba y/o encomendaban.

Pero la crisis del pensamiento simbólico con la consecuente pérdida de un arte sagrado iba necesariamente de la mano de una crisis muy profunda que se iba a dar en la sociedad medieval, conforme esta fuera afianzando su riqueza material y la opulencia de sus ciudades, junto con las ambiciones de dominio de quienes detentaban el poder temporal. Después de la gran renovación que supuso para el arte el renacimiento del s. XII, con el surgimiento progresivo de las grandes catedrales, que mantendrá su ímpetu hasta finales del s. XIII, debido en gran parte al trabajo conjunto de sus agentes más relevantes: el poder regio, el poder eclesiástico y los gremios de artesanos, para llevar a cabo uno de los programas edilicios más ambiciosos que haya concebido la humanidad; viene un cese que –aunque paulatino-, será irreversible. Esto tuvo su causa –según pudimos comprobar-, en la disolución de esta virtuosa sociedad que trabajaba mancomunada en tareas que eran complementarias pero ordenadas hacia un mismo fin. Tanto el auge de monarcas materialistas y autoritarios -representados de modo emblemático por el rey Felipe el Hermoso-, como el descuido de sus funciones espirituales por parte de algunos prelados y a esto sumamos las tensiones psíquicas que operaron con el ascenso de la burguesía triunfante, generó pugnas entre los gremios de artesanos y las autoridades, que llevaron al arte medieval a una crisis de la que no se recuperó. Los viejos artesanos se replegaron y abandonaron el frente. Probablemente *Felipe el Hermoso* sea el primer monarca moderno con una concepción absolutista del Estado. Con él se abrió una crisis de enormes proporciones y se puso fin a un período de la historia de la iglesia denominada la cristiandad Medieval. El papa Bonifacio VIII (1294-1303) le tocó enfrentarse a un monarca, que era un hábil político y sin el menor escrúpulo, ya totalmente «moderno» y que como dice Orlandis “*tuvo la desgracia de encontrar frente a sí a Felipe el Hermoso, que resultó ser para el Pontificado un adversario mucho más peligroso de cuanto pudo haber sido Federico II*”⁵.

Si durante varios siglos -entre los arquitectos, los monjes y los caballeros- se había alentado un solo deseo: Erigir sobre nuestra tierra la ciudad celeste. Para ello se habían consagrado a hacer salir al hombre de su entorpecimiento y a formar una sociedad a la

⁵ ORLANDIS, José. *Historia de la iglesia: La Iglesia Antigua y Medieval*. Tomo 1. Madrid: Palabra, 1989, pp. 302-303.

que los ritos y la liturgia mantenían en el sendero de la salvación. Ahora eso se perdía, o al menos, se envilecía y se relegaba.

Así las cosas, también la misma Iglesia comenzó a presentar síntomas de crisis. El *Concilio de Trento* finalmente pondrá el acta de defunción del arte medieval al establecer que, en lo sucesivo, solamente se reproducirán en piedra y madera escenas que sean absolutamente «religiosas» relativas a las figuras de Jesucristo, la Virgen y los santos. Como la formación simbólica de esculturas no quedaba garantizada a escala nacional, los artistas del Renacimiento dieron libre curso a sus instintos. Además, ya para el Concilio de Trento, el sentido del espacio gótico y sus portentosos programas iconográficos ya no eran comprendidos. Los jesuitas, principal orden al servicio de las ideas tridentinas fueron los primeros en violar las reglas de orientación de los templos, ya marcando el final de las viejas tradiciones artísticas, el sentido de las mismas se oscureció y se convirtió en enigma. Luego el simbolismo esencial, alma del arte sagrado, terminó por morir.

La descomposición prosiguió con el barroco, decoración a menudo demasiado pomposa y carente de alma hasta desembocar en el lamentable estilo sansulpiciano cuyas discutibles producciones desfiguran hoy el marco románico o gótico de las catedrales⁶. De este modo se había introducido en las costumbres la hostilidad entre el espíritu y la mano, y con ello va a ser sepultado definitivamente, todo un modo de entender y contemplar el mundo trascendente, el espíritu divino, y la realidad suprahumana, por las líneas pastorales dictadas por el *Concilio de Trento*, para combatir a la Reforma de los países del norte de Europa (1545-1563). Sin embargo no podemos culpar a un Concilio de una ruptura de tales dimensiones. En las épocas posteriores, y emblemáticamente, durante el barroco, el arte termina por dirigirse a la sensibilidad y no a la inteligencia. Fundamentalmente emocional, el arte barroco termina por ahogar la inteligencia, se corta el vínculo con la realidad suprahumana y se vuelve terrenal. El Cristo sufriente en la cruz, con su carne hecha jirones, las extremidades contorsionadas, las manos crispadas, el cuerpo llagado y su rostro expresando el dolor hasta lo indecible, tratan de provocar un efecto psicológico sobre el espectador, de hacer aflorar sus sentimientos humanos, de enternecernos o de transmitir el drama de la pasión. Esto se

⁶ El estilo sansulpiciano, nombre peyorativo ha sido calificado -no sin razón-, de error artístico de fines del siglo XIX y comienzos del XX: pegajoso, sentimental, producido en masa, de material barato. Deriva del Barrio de San Sulpicio en París, donde hacia 1830 se habían comenzado, pocos decenios antes, con la fabricación en serie de las imágenes religiosas en yeso. Las grandes fundiciones de acero, harían lo propio con las estatuas a fin de dar respuesta a la demanda del mercado.

impone por sobre el Cristo con cabeza erguida, ojos abiertos, triunfando en la misma cruz sobre la muerte.

Un clero muy deficientemente preparado, que vivía al modo de un proletariado clerical que efectuaba misas votivas y que vivía de los estipendios acumulados por esa vía no podía ir nutriendo ni fomentando espiritualmente a una feligresía ávida de Dios, que comenzó poco a poco a sentirlo como una carga. Pero esto no es sino una entre muchas causas y síntomas que llevaron al paulatino empobrecimiento litúrgico paralelamente al hundimiento del arte sagrado. Por tanto, no debe extrañarnos que el proceso de secularización del arte vaya a la par con el proceso de racionalización de la religión, pues al sustituir verdades esenciales expresadas en leyes de la representación en la pintura sacra, por la incorporación de elementos accidentales e incluso anecdóticos, y juzgando sus resultados por la calidad de sus superficies estéticas, negamos cualquier verdad cristiana que nos transmita el arte, que es suplantada por concepciones provisionarias o exteriores, que pueden conducirnos a una desviación materialista o esteticista del arte. Esto sucede cuando atribuimos a una falta de conocimiento de anatomía el hecho de que el Niño se represente como un hombre pequeño más que como un bebé, o que la ley de frontalidad sobre el fondo dorado que domina la composición se entienda más como una incapacidad o ignorancia de la representación en perspectiva. Esta lamentable secularización nos indica no otra cosa que la decadencia del hombre mismo, que ya no es capaz de observar con los ojos del intelecto verdades que eran obvias y naturales a la concepción del hombre tradicional. La ilusión y el alarde se apoderaron de un modo profano de mirar. Así el hombre moderno, desconocedor de todo pensamiento tradicional y sus fórmulas de expresión en el campo de la pintura, atribuye a la ignorancia e impericia del artesano medieval el hecho de que Jesús infante se represente como hombre pequeño y no al hecho de las formulaciones de un san Juan Damasceno de que *“Cristo poseyó desde el momento de su concepción un alma racional e intelectual”* o de un santo Tomás de Aquino *“su cuerpo estuvo perfectamente formado y asumido desde el primer instante”*, entonces ¿qué tiene que ver con esas representaciones barrocas que representan al Niño Dios como un niño que solloza?

Si ya la civilización moderna no comprende el sentido de las formas que habían sido heredadas por tradiciones y conocimientos ancestrales al haber logrado crear un arte sagrado perfecto -en lo que va del año mil al mil trescientos aproximadamente- es porque lo ha negado con el advenimiento de un arte individual y vacío para culminar –las más de

las veces- en el caos ininteligible o derechamente en la fealdad de este mundo, donde sus cultores emplean con gusto la palabra «estética» -con matiz peyorativo cercano del que se vincula a los términos «pintoresco» y «romántico»- para desacreditar de antemano la preocupación por las formas y para encontrarse más cómodos en el sistema cerrado de su barbarie. Esta actitud no debiera sorprender en nada viniendo de «*modernistas declarados*», pero sería inexcusable en quienes apelando a la civilización cristiano-medieval reduzcan el lenguaje espontáneo y habitual de su arte sacro, a una cuestión mundana de «*gusto*».

Postulamos que el abandono del arte cristiano y su reemplazo por una recuperación de la Antigüedad clásica, al servicio del individualismo –tanto del artista, como del mandante- que deformó y degradó, en progresivas etapas, hasta sus formas más groseras, intoxicadas y decadentes; el culto excesivo de la personalidad y de las vanidades de este mundo, contaminado por un idealismo desviado, inconsistente y peligroso, que olvidó las altas cumbres que alcanzaron sus vitales especulaciones metafísicas, manifestadas en un rotundo arte que expresaba esas verdades últimas y primeras; reemplazándola por la fascinación individualista, arbitraria y antropocéntrica, por el entusiasmo y excitación, frente a las posibilidades aún no exploradas que surgían al desenterrar los decrepitos sarcófagos de la civilización del mundo clásico. Ahora, - se podrá argumentar- si en un comienzo, el primitivo arte cristiano tomó las formas de la civilización romana -que ya avizoraba su crepúsculo-, tendríamos que responder que fue sólo de modo exterior y completamente provisorio, pues el cristianismo estaba llamado a substituir esta ruina que era el mundo clásico, por un arte germinado espontáneamente en un genio espiritual excepcional.

Así las sublimes verdades esenciales del auténtico arte sagrado se tornaron difusas, herméticas o inaprehensibles, y ya no fue capaz de expresarlas, derivando las formas simbólicas profundas a un mero léxico de alegorías, emblemas y atributos que personificaban los diferentes estados de la vida humana, pasando de un símbolo de naturaleza esencial a un simple símbolo convencional o intencional, produciendo un verdadero giro simbólico que terminó por degradarlo. Debido a ello el proceso de decadencia del arte sagrado, simbólico y espiritual, en formas naturalistas, individualistas o sentimentales, a partir del gótico tardío, renacimiento para llegar a su antípoda, en el arte barroco -y en decadencia más tardía, el rococó- hizo que el arte progresivamente fuera haciéndose absolutamente inoperativo para la transmisión de las elevadas

intuiciones intelectuales, y se redujo a expresar simplemente las aspiraciones psíquicas de una colectividad. El principal problema es que ese sentimentalismo que invade a la forma de arte se debe a que por hacerse solidaria a las más básicas necesidades de la masa, torna por degradarse hasta hacerse vulgar y patética, como es el exceso en que caen las formas del barroco más tardío, formas que de tanta profusión ornamental, terminaron por impedir a la inteligencia respirar, hasta ahogarla, posibilitando la reacción inspirada en un retorno a las formas clásicas, lo que le dio aún más inautenticidad e inexpressividad. Sería el arribo del estilo Neoclásico en pleno siglo XVIII.

De este modo, fuimos presentando paulatinamente los síntomas de crisis que amenazaron la civilización cristiana medieval y cómo éstos se iban presentando en el arte sagrado, al punto de provocar su desplome. Tratamos suficientemente la problemática que surgió cuando comenzó esa clericalización de la arquitectura de la catedral, una vez que se disuelve la vida comunitaria del cuerpo de canónigos de la catedral en el lapso del siglo XIII; debemos ver aquí uno de los síntomas que van a provocar, en gran medida, la ruptura del espacio unificado, cuya unidad había progresivamente conquistado la evolución del estilo gótico en el transcurso de fines del siglo XII al XIII, para alcanzar su plena madurez en el *alto gótico* también llamado *gótico clásico*, que se desarrolló entre 1196 a 1270 como fechas aproximadas.

No estudiamos el arte sagrado del gótico clásico *per se*, sino la catedral en cuanto organismo vivo, en cuanto nos permita entender el proceso progresivo de pérdida del concepto tradicional de arte sagrado, ya que perdiendo sus cualidades ontológicas y metafísicas que le permitían, precisamente, ser el vehículo del Espíritu divino; y en que la forma artística permitía asimilar directamente, y no de forma discursiva como con la razón, las verdades trascendentes y superracionales. El objetivo del arte sagrado es, por tanto, *revelar* la imagen de la Naturaleza divina impresa en la creación, pero oculta en ello, realizando objetos sensibles que sean símbolos del Dios invisible. La Belleza es, por tanto, una forma de lo Divino, un atributo de Dios, «un reflejo de la Beatitud divina» a la vez que de la Verdad divina, fundamento del Ser. Fundamentamos por qué el arte sagrado del cristianismo constituye el marco normal de la Liturgia. Así pudimos afirmar que para la *Gracia*, el ambiente no puede ser neutro, éste actuará en contra o a favor del influjo espiritual; lo que no une, dispersará de modo inevitable. Desde el momento que se construyen santuarios, éstos deben estar ordenados por un arte consciente de las leyes espirituales, que hemos tenido ocasión de revisar durante toda esta investigación.

La liturgia se presenta como una auténtica obra de arte con diversos grados de inspiración, pero siempre su centro es y será el sacrificio eucarístico, ahí es donde ocurre la más perfecta y misteriosa transformación, allí se da el supremo arte divino. Es alrededor de este núcleo donde se despliega, a manera de comentario inspirado, la liturgia fundada en el uso consagrado por los apóstoles y los primeros Padres de la Iglesia. La gran variedad de usos litúrgicos que se dio durante la Edad Media, hasta antes del Concilio de Trento (1545 a 1563) poseían una gran unidad orgánica entre arte y liturgia, que acentuaba su cohesión y unicidad interna, según hemos podido analizar. Es así que el ambiente arquitectónico perpetuaba la irradiación de su núcleo, el sacrificio eucarístico, en virtud de determinadas leyes de carácter objetivo y universal. El sentimiento que invadió progresivamente al arte religioso, por su misma constitución y por muy noble que haya sido su impulso estaba sujeta a reacciones engendradas de sentimentalismos, por lo que introduce un factor dinámico que la estabilidad de las leyes eternas e inmutables, que permitían aprehender las cualidades sagradas del tiempo y del espacio, sencillamente no podían ser captadas.

La liturgia no sólo determina el orden arquitectónico, sino que rige también la distribución del programa iconográfico según el simbolismo general asociado a las regiones del espacio. El arte sagrado debe estar llanamente integrado en el drama litúrgico y según hemos podido analizar, no se puede realizar arquitectura sin hacer, de modo implícito, cosmología. Se establece un principio jerárquico desde donde se vincula la ontología a la cosmología y así a la estética. Por lo que sus atributos de belleza no están dados por principios psicológicos o individuales, sino en cuanto se guíe por prototipos de lo sagrado. Aquí es donde radica la importancia del simbolismo auténtico, pues el símbolo esencial o sagrado permite captar, mediante la intuición intelectual, las Verdades divinas, que la razón por sí misma no puede aprehender. Estas son reflejadas en forma de representaciones en la imaginación, facultad vinculante entre el intelecto y las intuiciones sensibles o facultades sensoriales.

La liturgia occidental manifiesta una diferenciación en el espacio arquitectónico, resultado de la cruz que forman sus ejes, comunicándole así algo de la naturaleza del movimiento. La nave se prolonga progresivamente, recordándonos la idea de peregrinación al altar, a tierra santa, al paraíso, al Oriente, a la búsqueda de Cristo que ha de venir. La orientación refuerza la esperanza de la Parusía. Esto declara que el

edificio cristiano es simultáneamente *Templo (domus Dei)* y *Asamblea de fieles (domus Ecclesiae)*.

Quisimos insistir en que mediante el acto de trazar y orientar el edificio sagrado, el macrocosmos –esto es el universo- es reproducido y reconducido al microcosmos –esto es el templo cristiano-. Al configurar los seis puntos del espacio, que confluyen en el centro del mundo, el omphalos –esto es en el crucero- y al consagrar el templo e invocar el nombre de Dios en la plegaria eucarística se produce la «incorporación» del Espíritu en el templo, lo cual implica un aspecto sacrificial, pues al descender la Gracia, luego de la transubstanciación de las especies –que rememora el sacrificio Crístico-, el Espíritu experimenta en cierto modo las fronteras de la forma, aunque no sea más que en una apariencia. El templo cristiano se convierte así en la imagen de Cristo, por eso su planta nos recuerda la forma del cuerpo de Cristo crucificado, que inmediatamente relacionamos con el pasaje del Evangelio , y así como Cristo sustituyó al templo de Salomón, habitáculo de la Shekhînâh del Señor, el templo cristiano hará las veces del cuerpo de Cristo . De este modo se identifica la cruz de los ejes terrestres que definen la posición del templo en el plano con la imagen de Cristo crucificado. Así la Cruz corresponde también espacialmente al Mediador entre el círculo –divino- y el cuadrado –humano-, cumpliéndose en este nivel la misma ley de correspondencias analógicas, pues el lenguaje de las formas geométricas es universal. El eje vertical que afirma la catedral gótica con sus bóvedas y arcos apuntados, genera un impulso vertical y simboliza formalmente un descenso de la Gracia. Así el fiel es direccionado de modo simultáneo hacia adelante hacia el altar, hacia el oriente a través de una secuencia articulada de crujías, y hacia lo alto, mediante un tratamiento sistemático de la articulación del muro a través de los distintos vanos que enlazan los pisos de la bóveda (arcadas, triforio y claristorio en el alto gótico). Confluyen así las cuatro direcciones terrestres y las dos celestes, confluyendo en el crucero las seis direcciones del espacio, donde se da la sagrada comunión eucarística, momento culminante de la liturgia con el cual se alcanza el grado más pleno de la participación en la Misa. Es el momento más importante de la misa, por ello se realiza en el crucero bajo la bóveda de éste o bajo la torre, cúpula o cimborrio. El gótico español sencillamente olvidó este principio fundamental de su arte sagrado.

El portentoso sistema de iluminación del alto gótico fue posible por la invención y profundización del nuevo repertorio constructivo, pero este se derivó de la necesidad de

configurar un sistema espacial simbólico para el templo cristiano. Sin embargo ambas consideraciones, el desafío técnico y la creación de un espacio simbólico, son fenómenos que se interrelacionan intrínsecamente y se determinan mutuamente. Por tanto, debemos entender que lo que define al gótico no es un conjunto de soluciones técnicas, sino su articulación en un todo coherente en base a soluciones inéditas. Por sí mismos, el arco apuntado, las bóvedas de crucería y los arbotantes no definen el sistema arquitectónico del gótico, sino en cuanto a principios estructurales que posibilitan una idea del espacio, en que la luz transfigurada y su valor simbólico son el fundamento de su trascendencia. La luz, trabajada como auténtica materia arquitectónica, se constituyó como metáfora y símbolo de Dios como *Lux Aeterna*. Las grandes vidrieras como gigantes filtros, auténticos crisoles de la luz natural que provenía del exterior para generar un proyecto de iluminación espacialmente diferenciado y capaz de evocar una presencia inmaterial y trascendente. El muro se convertía así en un paramento traslúcido que encerraba el espacio y lo sumergía en una luz no natural, una luz transfigurada; convirtiendo así al edificio en metáfora que actuaba con una fuerza extraordinaria sobre el alma del hombre. Así la función de ser vehículo de los programas iconográficos de la catedral era rebasada por la configuración simbólica del espacio de la catedral. La belleza desplegada por la vidriera se convertía así en el esplendor de la verdad, la «*splendor veri*» de san Agustín de Hipona y la «*splendor formae*» de santo Tomás de Aquino. Afirmamos el carácter anagógico de las vidrieras superiores, en la nave central y en los transeptos, pues su funciones no eran pedagógicas –como las vidrieras de las naves laterales, sino que su misión era provocar en el fiel, mediante las técnicas de concentración y enfoque, la posibilidad de hacer remontar su alma desde lo sensible hacia lo inteligible, para contemplar el misterio divino. Eliminar las vidrieras del ábside –las del oriente-, constituía por tanto, una aberración flagrante de la máxima relevancia, pues representaban el símbolo vivo de Cristo resucitado. El descomunal crecimiento de los retablos y las violaciones de la orientación sagrada estarían íntimamente relacionados en el arte catedralicio español.

Desarrollamos extensamente las causas que provocaron la nueva articulación del muro del alto gótico, que suprimió las tribunas altas o matroneo, dejándolo de tres pisos, esto es arcadas, triforio y claristorio, puesto que permitió la unificación del culto dado por los fieles, ahora que las mujeres se unían en un mismo espacio con los hombres, hacer las bóvedas más altas, los soportes más estilizados y crear esa predilección al *espacio*

unificado a que tiende el alto gótico. La nueva condición de la mujer que opera en el transcurso de los siglos XII y XIII, donde ella es realzada a un lugar que no había conocido antes, resultó de la incorporación paulatina en el desarrollo espiritual, intelectual y cultural de la época. Este nuevo rol se ve en personalidades como la reina Leonor de Aquitania, Matilde de Magdeburgo o la abadesa Hildegard von Bingen. La mujer empieza a idealizarse y algunas comienzan a tener gran influencia social. Todo ello se produjo por la renovación o surgimiento de la piedad Mariana, en el que la gran mayoría de las grandes catedrales francesas se consagran a Nuestra Señora y que habrá causado un profundo y duradero impacto en la civilización medieval. Establecimos una relación causal entre ambas conquistas, pues fundamentamos que el *amor cortés* y el *ideal caballeresco*, no es sino la expresión profana del culto mariano, lo que redundará en una valoración de la mujer y su influencia en todas las esferas de la vida del Bajo Medioevo, planteando así un avance civilizatorio indudable. La eliminación de las tribunas altas o *matroneo*; que comienza con la catedral de Chartres para suprimirse en todas las catedrales siguientes es el momento que marca el apogeo de lo que hemos llamado la conquista del espacio unificado.

Así, la catedral se constituyó en un santuario de la fe, de la tradición, del arte y de la ciencia, es una síntesis de los más altos logros humanos movidos por una espiritualidad profunda que animaba a cada uno de los que participaban en la gran obra de rendir culto a Dios y con ello, simbólicamente, de querer alcanzar el cielo. Como síntesis, hay cuatro aspectos por los que creemos que el alto gótico es la expresión más acabada del arte sagrado, donde llega a su madurez y momento culminante en el occidente cristiano. Todos estos aspectos se definen integralmente desde un *Principio de Unidad* y un *Principio de Simplicidad*:

1. La *continuidad y unidad* que logra el *espacio del alto gótico* al definir asamblea de fieles y templo, la conciliación de ambas dimensiones propias y exclusivas del templo cristiano, en un *continuum* progresivo y diferenciado, mediado por el cuerpo sacerdotal y articulado por el principio de peregrinación o procesión hacia el oriente y que culmina en el altar del sacrificio eucarístico. La supresión de las tribunas altas permitió tanto unificar a la feligresía -femenina y masculina hasta ahora separados-, como permitir elevarse a las naves laterales, dando sorprendente unidad al espacio sagrado.

2. La *conciliación* de una «*estética de la luz*» y una «*metafísica de la luz*». En el pensamiento estético de los siglos XII y XIII la luz se concibe como la forma que todas las entidades tienen en común y de la que participan todas las cosas. La luz es el *principio de simplicidad* que confiere unidad a todo y concilia así el anhelo de concordancia última de lo múltiple con lo único, abriendo así un horizonte metafísico y teológico que la luz y lo luminoso, que despierta la reflexión de lo trascendente. Esto tiene fundamento en que la Liturgia cristiana tiene su centro en el misterio de la *Encarnación, Muerte y Resurrección* de Cristo y que san Juan presenta como la Luz que ilumina al mundo, prefigurado en el «*Hágase la luz*» del inicio de la Creación. Esta sublime teología de la luz llevaba a la visión del Sacramento Eucarístico como luz divina que atraviesa y transfigura la opacidad de toda materia tornándola resplandeciente, como la Transfiguración del Tabor. La liturgia es el elemento que activa la unidad del cielo y la tierra, lo divino con lo humano.
3. El templo cristiano es la síntesis y lugar de la *concurrencia de todos los tiempos*. Todas las formas de consideración del tiempo son condensadas en el templo cristiano y su liturgia. El *Tiempo Cíclico*, bajo su forma cósmica es expresado por el *espacio arquitectónico* de la catedral, su orientación sagrada al oriente, reflejando el paso del tiempo inexorable, como ciclo de eterno retorno que se va dibujando en las fachadas y los interiores del templo, marcando las puertas solsticiales y la sucesión de los equinoccios. El *Tiempo Histórico*, reflejado en el riguroso *programa iconográfico*, que narra ordenadamente la historia de salvación del hombre y lo conduce al encuentro definitivo, espacialmente organizado cronológicamente desde la portada norte hasta la portada occidental. Vivimos dentro del tiempo, en un «*entre*», a la espera de Dios que se encarnó y murió, pero que regresa al final de los tiempos. Estamos en el tiempo, en una gran vigilia esperando la *Parusía*. Finalmente el *Tiempo Místico*, es el tiempo de encuentro de lo Absoluto y lo relativo dado por la *celebración litúrgica* y que es activado por la rememoración eucarística donde se nos viene a presencia el momento fundante del Cristianismo en torno a la Última Cena con las palabras pronunciadas por Cristo, donde la materia es transmutada por el misterio de la *Transubstanciación* y por la *Participación Eucarística*, nos lleva a un estado «*in illo tempore*» que nos saca fuera del tiempo cronológico y nos hace participar de la Eternidad, convirtiéndonos en contemporáneos de Cristo pero también participando de su predicación, agonía y resurrección. Este presente instaurado

escapa al desgaste del tiempo y quiebra el *continuum* histórico y nos renueva. Cristo como Verbo trasciende el tiempo histórico.

4. El programa iconográfico exterior de las esculturas de las portadas, en completa armonía y continuidad con los programas interiores de las vidrieras nos presentan ordenadamente la espera, la venida y el regreso del Mesías al final de los tiempos, mediante un prodigioso plan pedagógico para la comprensión del divino Misterio y que también se nos ofrece como vía anagógica, para alcanzar a participar, aunque sea limitadamente de vislumbrar un camino de significación eterna. Esta *armonía, unidad y concordancia* con la *Revelación, tradición y magisterio* de la Iglesia, con el proyecto iconográfico; nos revela hasta qué punto llega la estrecha relación del artista con el teólogo. Pero lo más relevante de este punto es que el programa iconográfico total de la catedral está completamente unido y supeditado a las celebraciones de las fiestas del año litúrgico, conservando una íntima coherencia. En definitiva, está en comunión esencial con la liturgia, ya que a ella se somete.

Hacer catedrales góticas hoy en día nos parece no sólo cosa imposible, sino que también indeseable, pero lo que sí debemos rescatar son análogos modos de operación. Rescatar un arte sagrado significa ir a su ontología, a la naturaleza profunda de su ser, para comunicar su sentido más vasto e iluminador. Significa expresar la plena verdad que contiene, renunciando a toda interpretación subjetiva, a toda suerte de pasiones egoicas para que la verdad divina resplandezca. Debemos expresar dócil e ingenuamente las verdades eternas. Estas quedan aseguradas por la transmisión de los modelos consagrados por la tradición. Por ello afirmamos con rotundidad el principio metafísico que fundamenta toda imagen sagrada. Ésta debe revelar toda la plenitud del ser. Cuando el arte comenzó a caer en el sentimentalismo, psicologismo o en el moralismo, es decir, en los estrechos márgenes del subjetivismo, comenzó su consecuente proceso de degradación y oscurecimiento.

Por eso debemos entender que los hombres que construyeron esas catedrales no partían de una *tabula rasa*, sino que había delante de ellos todo un pasado, toda una tradición viva e ininterrumpida que el cristianismo había de rescatar y actualizar a través de su creación más original, la Catedral. Así, si entendemos por analogía la Catedral como un organismo donde el obispo es la cabeza y el cabildo su corazón, también deberemos entender que sus fieles, era su cuerpo. ¿Cómo entender sino la alegría

sentida por la comunidad de participar en la construcción de su iglesia matriz? ¿Cómo entender sino la devoción de su feligresía al acudir a su templo-catedral? ¿Cómo entender sino sus enormes proporciones pensadas para albergar a todo el pueblo cristiano de sus alrededores? La imagen de la Catedral como la magnífica morada de Dios, debía dejar cautivados a esos hombres sencillos al contrastarla sobre todo con sus humildes moradas. Por eso se acudía mucho a ella.

Entender este concepto de la catedral como casa del pueblo es muy relevante para nuestras conclusiones porque nos permite comprender qué fue lo que ocurrió cuando la feligresía comenzó a ser relegada hasta ser completamente ignorada y tornarse ajena al culto, por la importancia creciente que se dio a sí mismo el cabildo catedralicio –y siguiendo con la metáfora-, debido a la propia hipertrofia del corazón, terminó por ahogar al cuerpo, sustrato nutricional que alimentaba dócilmente la vida espiritual de la catedral. El cabildo ubicado funcionalmente en el coro de los canónigos, rótula y puente natural entre la nave de fieles y el santuario, se comenzó a convertir en muro e impedimento de la participación litúrgica, verdadero núcleo y sentido del templo-catedral. El auge del cerramiento de los coros y el consecuente alejamiento del pueblo cristiano del misterio eucarístico será el aspecto clave de como la tradición sagrada de la divina liturgia fue pervertida al provocar la ruptura y fragmentación del necesario espacio unificado que requería el rito cristiano occidental y que tanto había demorado en afianzar la Iglesia. Sin embargo habrían de pasar algunos años antes de que la grey dejara de sentir que la catedral era también su casa, la casa del pueblo, pues ella irradiaba algo especial y a pesar de sus dimensiones colosales, había algo que la hacía estar maravillosamente cerca de su gente.

Afirmamos también que la catedral de Chartres nos revela, más que ninguna otra catedral, la profundidad del pensamiento teológico y litúrgico que subyace en el nuevo espíritu del hombre que surge en las postrimerías del siglo XII y comienzos del XIII. Cada uno de sus variados aspectos y diversas escalas es capaz de señalarnos la sabiduría escondida a los ojos del profano, pero que quita el velo a quien quiere dejarse maravillar por todo el conocimiento superior compendiado en su trazado, en sus portadas y en sus vitrales. Es el hombre nuevo que se revela a sí mismo en todo su potencial y que mira con optimismo los nuevos tiempos. La catedral de Chartres representa el arquetipo y paradigma de lo que hemos llamado «*la conquista del espacio unificado*», modelo irrefutable al cual se alinearán las siguientes catedrales, o al cual se adaptarán –con

mayor o menor fortuna-, las que ya estaban en plena ejecución. Es una visión del mundo que afirma, entre otros, el valor de las esperanzas terrenas como medio para alcanzar el único fin que es Dios. Se comprende así cómo y por qué la Catedral de Chartres no era tan sólo un lugar de culto para el pueblo cristiano, y antes un lugar de culto pagano, sino que también un lugar donde se concentró todo el saber de una época. En su rica y espléndida iconografía está compendiado todo el pensamiento teológico medieval. Podemos, quizás, percibir que estamos en el origen mismo del renacimiento espiritual de Occidente; un arte en perfecta consonancia con la hierática estructura espiritual y simbólica de la liturgia, que alcanzaba en esta conquista del espacio unificado su más acabada expresión. Este renacer de la fe, donde paulatinamente el fiel irá siendo parte activa del culto, se traduce por este inmenso fervor que aquí comienza a producir la Piedad Mariana que irrumpe desde Chartres, anudando e iluminando entrañablemente las tradiciones más antiguas y propias, de los pueblos originales que precedieron al cristianismo, en honda síntesis. Quizás allí radique el misterio que sugiere esta gran catedral.

Por otro lado, en el ámbito social, esta tesis intentó explicar las consecuencias que tuvo el alejamiento de la fábrica de la catedral, ya que comenzó a preparar una cierta atmósfera que anunció el abandono del artista a sus tendencias egoicas que habrían de suplantarse más tarde la continuidad de la tradición que solo podía nacer de un profundo entreveramiento de todos los agentes implicados en la construcción del templo de Dios. habíamos afirmado que para que la catedral fuera de todos, era necesario que el espíritu comunitario de una obra colectiva se mantuviera viva, amparada por la Revelación, al servicio de la Liturgia e inspirada por la Tradición. Argumentamos que esos factores eran los que habían permitido la conquista del espacio sagrado como un espacio unificado: la comunidad unida vibrando en un único anhelo era la expresión inspirada e indispensable para alcanzar la perfecta armonía y plenitud de lo que quería ser el templo cristiano. Los paulatinos elementos dissociativos, como el gradual alejamiento del taller de la fábrica de la iglesia, junto a otras como el arquitecto o *magister lapidum* del trabajo físico con la piedra, de la separación del clero –entre ellos mismos y con respecto a la feligresía eran parte sustantiva de las relaciones causales de lo que convendríamos en denominar la ruptura del espacio unificado. La tendencia a la fragmentación de la nueva sociedad burguesa que se estaba configurando repercutiría en la unidad armónica que presentaba desde siempre el arte sagrado. Pensemos que los encargos que hace la naciente

burguesía no pasan de ser tabernáculos y cuadros para los altares, jamás una capilla mortuoria o una serie hagiográfica o ciclos de frescos. Por tanto estos encargos se comienzan a multiplicar por millares, ordenados por distintos clientes a diferentes talleres y necesariamente implicaría la pérdida de la cohesión interna que nada tenía que ver con la equilibrada unidad de los programas iconográficos del gótico clásico. A eso le sumamos otros factores concomitantes, como la variable capacidad adquisitiva del burgués, su voluble gusto, la modesta capacidad de producción de un taller particular para satisfacer la demanda; lo que obliga a un cambio de materiales, más baratos, más fáciles de trabajar, como el cambio de la piedra a la madera. Esto, a su vez, indujo a experimentar con las posibilidades todavía no exploradas, es decir practicar innovaciones que ampararán las evoluciones hacia estilos más dinámicos, experimentales, novedosos cuando no, lisa y llanamente retorcidos;

El arte burgués hacía su entrada a fines del s. XIII, convirtiendo todo en superficie estética y proyectando una pesada sombra sobre el ingrátido arte sagrado y ahogando esa virtud de revelarnos la transparencia metafísica de los fenómenos materiales. Tal vez no podía ser de otro modo, la clase burguesa o comerciante representaba el ingreso del dinamismo de las clases sociales en una sociedad que se basaba en una estructura de castas, de allí que el arte y la cultura que promueven, tiende a expresar la dirección más fecunda y progresista del elemento burgués de esta clase. Algo de mundano se introducía en el arte, que abandonaba la disciplina espiritual que lo caracterizaba de antaño y comenzaba a espejear una multitud de sensaciones nuevas producto de la ruptura del dique de contención que ejercían las leyes del arte sagrado. Perdido el hombre del centro de su comunidad, se exiliaba en la periferia y generaba la emancipación del «yo», comenzando un proceso de expansión interna que conduciría a la creación del genio del Renacimiento. La dignidad divina impresa en el hombre es sustituida por la imagen del hombre autónomo y autorreferente, lo que resultará en la imagen del hombre glorificándose a sí mismo como el «*alter deus*». Esa imagen prometeica e ilusoria indicaba que el hombre había dejado de tener su centro en Dios y, por lo tanto, dejaba de ser un verdadero hombre, iniciando un proceso de descomposición y sustitución de sí.

Si al arte lo dejaban ya sin tierra ni cielo, pues si en su nivel inferior le quitaban la base artesanal y comunitaria que lo sustentaban, en su nivel superior, se le quitaba su trasfondo metafísico, lo dejaban huérfano, sin ningún punto de contacto o amarre, era del todo esperable que el arte iba a caer en la pura subjetividad individual y por ende, en el

espejismo de las formas, pues ya no se nutría de un lenguaje universal o colectivo. Lo que acontecía en el mundo urbano no le era ajeno tampoco al clero secular. Vimos que análogas tensiones psíquicas se expresaron en el canon secular, por lo que también el clero medieval experimentó reformas profundas que tendrían profundas implicancias y consecuencias en las prácticas litúrgicas que se iban a producir al interior de la catedral.

Afirmamos que el Cabildo Catedralicio, en función de mantener una cierta autonomía del Obispo, intentó mantener el control de sus riquezas. Esto implicó también el rechazo del dormitorio y comida común, lo que aseguraba una independencia que terminaría claramente por socavar derechamente los consejos evangélicos de vida comunitaria – obediencia, castidad y pobreza -. Junto con el descenso cualitativo de los miembros del cabildo catedralicio se produce un aumento cuantitativo de canónigos, que normalmente tendrán en el s. XIII de 30 a 40 clérigos de promedio, pero siendo rebasados con mucho en algunas sedes episcopales, duplicándolas a veces, como sucedió en las catedrales de Santiago de Compostela y Chartres cuyo número de canónigos se elevó a 72, o incluso en Lyon que llegó a contar con 84 canónigos, como afirmábamos varios epígrafes atrás. Las españolas no bajarán de las 100 personas en el coro. Esto obligó a reorganizar el espacio para el capítulo dentro de la catedral, y es por esa razón que se hubo de reacondicionar el espacio para el coro con tan criticables soluciones pues desarticulaban la concepción misma del espacio cultural gótico. Esto es a lo que se refiere Jungmann cuando habla de la «*hipertrofia de lo litúrgico*», como si por una ley de analogía inversa, hiciese que el aumento cuantitativo generara necesariamente un descenso cualitativo de la estatura moral de sus cabildos.

Finalmente pudimos fundamentar críticamente y con precisión las consecuencias que tuvo la variante peninsular o “*modo español*” y revisar las transcendentales implicancias de ello, señalando –a nuestro parecer-, el posible inicio del proceso de decadencia de las reglas que gobernaban este arte sagrado tradicional. La catedral de Toledo, fundó la solución de planta del espacio gótico denominado «*modo español*», donde introdujo dos modificaciones que serán sustanciales para el proceso de destrucción sistemática del gran logro del espacio gótico, que era esa conquista del espacio unificado y continuo, concebido como peregrinación de oriente a occidente que sale al encuentro de Cristo que retorna. Esta modificación esencial será por un lado la construcción de enormes retablos adosados al altar, que cubren toda la parte oriental del templo, ocultando sus ventanales que miraban a Aquél que debía de venir, el sol del alba. Esta

innovación tuvo como consecuencia inevitable viciar la función primigenia del **altar**, centro y origen del templo cristiano, al desplazarlo al fondo del testero como soporte del retablo, debiendo desplazar la sede –conjunto de sillerías destinadas al obispo y los presbíteros que cumplían las funciones de altar, trasladando al obispo tras el ambón del evangelio y a los concelebrantes al coro. A esto se añadirá el consecuente cambio de proporciones del altar, que hasta el momento se mantenía como una pieza cúbica, para pasar a realizarse altares de proporciones rectangulares y alargadas, con el fin de ajustarse a la visión de conjunto con las construcciones añadidas.

En Occidente, no obstante, las vidrieras orientales, con el programa iconográfico de la Encarnación y con la imagen central de María, pues ella era la que abría las puertas del cielo, pero también abría las puertas de la Tierra al hacer posible la encarnación del Verbo. En ese sentido los vitrales orientales del ábside tenían una función simbólica de tipo escatológico que era imposible soslayar. Lamentablemente al perder la docilidad el artista y la estricta observancia el canónico, la proliferación de estas superestructuras de los retablos, no se compadecerían con su elocuente función y las grandes vidrieras comenzarían a entrar en contradicción o antagonismo con el mobiliario propuesto, y luego a desaparecer progresivamente de los trazados de las iglesias. Con esta operación ya se estaba a un paso de la “herejía” de romper con la orientación sagrada del templo cristiano. No obstante, el desarrollo de los retablos no se detendría en los siglos siguientes. Esto nos parece de suma gravedad.

En segundo lugar al plantear el **coro en la nave** de los fieles, rodeado por un enorme *jubé*, fragmentando la razón de ser de la nave. De modo análogo se procedió a cerrar el presbiterio y coro. Ambos comunicados con una calle denominada eje sacro. Estas dos acciones interrumpían la procesión o peregrinación y ocultaban la luz que venía del oriente al despuntar el alba. Esto funda el concepto de la ruptura del espacio unificado, propio de la forma gótica. La aislación completa del coro obedecía más bien a constituir un ámbito diferenciado y propio del cabildo que, sabiéndose el corazón de la vida litúrgica y sin la mínima corresponsabilidad por el destino del feligrés en la participación de ésta, permitió su exclusión a fin de constituirse no sólo en un signo exclusivo del culto litúrgico, sino que también excluyente de las otras manifestaciones en grado superlativo. Debemos ver aquí algo de la máxima gravedad para el destino histórico de la Iglesia en los siglos posteriores. El mismo Jesús había alertado acerca de que no

ocurriese el escándalo de la separación y de que se mantuvieran como uno⁷. A esta «*teología sacramental*» de la Edad Media, de mostrar el misterio, de ser signo visible, el hecho de que algunos coros se cerraran con todo ese perímetro opaco ricamente labrado y rematado en un impenetrable trascoro, haciendo inaccesible el gran y casi único vínculo con el *mysterium tremens* significaba terminar por cercenar todo el lazo que el fiel tenía con una práctica litúrgica vivencial. El progresivo distanciamiento del fiel del sacramento iba a terminar por hacer colapsar el ordenamiento del antiguo orden medieval. El *uroboros* en que se había convertido el cabildo catedralicio, terminaba por devorarse la cola haciendo un esfuerzo inútil de celo litúrgico y sentido teológico mal entendido, que terminó por desplomar y arruinar el sentido mismo del espacio gótico a pesar de las acciones para impedirlo por estos mismos.

Podemos decir que el cerramiento del coro, y el esfuerzo de los clérigos de proporcionarse un espacio de acuerdo a su dignidad -una dignidad mal concebida en cuanto a constituirse en signo exclusivo y excluyente-, se transformará en la piedra de toque -literalmente hablando- del sentido procesional que propone el espacio gótico desde su inicio, al cortarlo tanto visual como físicamente. Esto conllevará a adaptaciones del espacio arquitectónico para la adecuación litúrgica que conspirará contra la unidad espacial propuesta por el *magister operaris*. Debemos ser categóricos en afirmar que este no es el único factor que concursará en el progresivo proceso de exclusión de los fieles de la participación del misterio litúrgico, y en el deterioro de un modelo eclesiológico, pero tendrá una jerarquía gravitante al momento de proponer un cambio esencial en el núcleo del proyecto arquitectónico gótico. Este factor será concomitante con otras disposiciones fallidas, tanto en el orden litúrgico como en el desarrollo de elaboradas estructuras arquitectónicas al interior del espacio catedralicio que terminarán por dinamitar una de las creaciones eclesiásticas de mayor potencial de toda la historia del Cristianismo. Los hábitos mentales dominantes en algunos clérigos contenían en forma de bacilo, el certificado de defunción de la arquitectura gótica en particular, y del magnífico arte sagrado en general.

La polivalencia de los coros es tal, que de ser el centro neurálgico de la celebración litúrgica; la excesiva clericalización del templo- catedral y el aumento

⁷ Jn. 17, 11,12: “Padre Santo, cuida en tu nombre a los que me has dado, para que sean uno como nosotros”, o también en 1 Cor., 1, 10: “Os exhorto, hermanos, por el nombre de nuestro Señor Jesucristo, a que seáis unánimes en el hablar, y no haya entre vosotros divisiones, antes bien, estéis unidos en una misma mentalidad y un mismo juicio”.

desmedido de sus canónigos, pasó a saturar el espacio cultural, comenzando su proceso de descomposición como espacio unitario. De su función original de acoger al grupo de canónigos que cantaban y rezaban comunitariamente el oficio divino a configurarse en un signo exclusivo y excluyente que tuvo amplia resonancia en el desarrollo tipológico del gótico hispánico, nos exigió indagar más allá del mero aspecto funcional, y adentrarse en aspectos de orden externo que influyeron decisivamente en las particulares soluciones planeadas y desarrolladas en el gótico español y las catedrales herederas en las centurias siguientes. Curiosamente se producía una suerte de analogía inversa; en el plano exterior, los clérigos estaban separados del pueblo por el cerramiento del coro, y en el plano interno no se diferenciaban mayormente de éste salvo por su participación en los cantos y rezos el oficio divino y su participación en la liturgia, lo que al resto le había sido vedado. Si podemos hablar de un «arte sacerdotal», que designa la puesta en acción de los conocimientos impartidos en la «iniciación sacerdotal», que sería todo el conjunto de técnicas propias de su dominio; este arte desapareció por completo; sin embargo era evidentemente representado emblemáticamente por el arte de los constructores de catedrales medievales—según hemos podido ir argumentando a lo largo de toda nuestra tesis—, pero ocurrió paulatinamente una confusión de este ámbito debido a una pérdida, a lo menos parcial, de la tradición, que fue consecuencia de la intrusión de lo temporal en lo espiritual

La catedral de Toledo se convierte así en modelo y su propuesta será seguido por prácticamente toda la arquitectura catedralicia a partir del siglo XIV y XV: las antiguas catedrales, como Ávila, Burgos y León, se reforman, construyéndoseles enormes coros cerrados por *jubés* en medio de la nave de fieles. La siguen, Barcelona, Salamanca, Segovia, Sevilla y Jaén entre otras. Es decir, si hoy recorremos esos templos, nos encontraremos con una serie de dificultades que impiden apreciar la catedral en su verdadero esplendor. La visión queda bloqueada y los sentidos también. Además aparece una gran cantidad de elementos perturbadores y distractores: retablos, trascoros, órganos, cancelas, altares laterales, confesionarios exentos, esculturas, cuadros, tumbas, es decir, un conjunto importante de estructuras que desarmonizan, desvirtúan y saturan el espacio. No se juzga aquí la belleza y el delicado trabajo de estos trascoros, sillerías o retablos, algunos verdaderamente únicos, sólo se indica que su situación impide la contemplación global, continua y fluida del templo. Es importante, según tuvimos ocasión de analizar en la tesis, como los modelos de la catedral de Sevilla y de Jaén, fueron los

que inspiraron la arquitectura catedralicia que se llevó a América, expresada en sus conjuntos emblemáticos de la catedral de México, Puebla, Lima y Cuzco. El proceso de perfeccionamiento progresivo del espacio del templo fue abruptamente interrumpido, cortado, fragmentado y estratificado. El fiel es relegado a una función meramente pasiva y secundaria de la liturgia y de la celebración del sacrificio eucarístico. La catedral pierde la unidad espacial que la caracterizó y no se entiende ya el espacio simultáneamente, sino que ahora sólo se puede aprehender y vivenciar sucesivamente. Por tanto, debemos ser categóricos en reconocer que los reacondicionamientos operados en el templo, abrieron muchos más problemas que los que intentaron resolver. Es un verdadero sinsentido realizar una catedral de tales proporciones, que se diseña para albergar a toda la feligresía, para luego fragmentar el espacio hasta el nivel de hacerla disfuncional a las labores del culto para el cual fue proyectada. Comprendamos que todos estos reacondicionamientos se hicieron en épocas posteriores al trazado del templo, por lo que las leyes y los hábitos mentales que inspiraron a sus arquitectos no fueron análogas a la atmósfera psíquica de los que decidieron dichas alteraciones

La catedral como peregrinación simbólica desde el Occidente al Oriente que proponía la catedral, desde el Baptisterio o Pila, que era la iniciación con el bautismo de agua y que culminaba en el Ara Sacrificial, que era el bautismo de fuego, expresado en el Altar era destruido formal y simbólicamente con el coro en medio. El altar era subordinado a mero soporte de un elemento ornamental, el retablo crecía, con desmesura, hasta tocar las bóvedas, elevándose como una pantalla opaca que impedía ingresar al sol desde el levante, símbolo del retorno de Cristo que irrumpirá como el sol del oriente. Acontecido esto, la orientación ya se volvía anecdótica, prueba de ello, es que comenzó a ser violada sistemáticamente por las iglesias levantadas en la época moderna.

Según podemos concluir, existe una relación directa entre la negación de todo principio inmutable y el rechazo a la autoridad espiritual, entre la reducción de toda la realidad al devenir y la progresiva afirmación de la supremacía del espíritu burgués. Al someter al ser –el arte sagrado-, por entero al cambio, se reduce así a las corrientes individualistas y naturalistas. Lo que permite superar la individualidad y superarla es lo trascendente, el anclaje efectivo a los principios inmutables. El arte sagrado si se rinde al devenir, e intenta ser su expresión, se reduce y se confina a mero arte religioso, incapaz ya de expresar alguna realidad sobrenatural. Ese peligroso camino sólo conducía al abandono de toda sacralidad para acercarse peligrosamente al arte profano.

Lo más importante es que se iniciaba un proceso de desmontaje sistemático de la comunidad de supuestos eternos que vivificaban al arte sagrado. El olvido de las leyes sagradas conducía al arte sacro a un despeñadero, al olvidar la tradición y su sabiduría ancestral en pos de seguir supuestos “progresos” que el tiempo reclamaba. No olvidemos que detrás de todas estas modificaciones, estaba el albergar o dar cabida a un coro hipertrofiado de canónigos. Una vez más las soluciones de orden cuantitativo destruían los presupuestos de orden cualitativo. El modelo propuesto en la catedral de Santiago, confirmado con la de Toledo, y en la de Sevilla elevado a la categoría de arquetipo por las catedrales tanto del Nuevo Mundo como de las Peninsulares, determinará no sólo una fragmentación del espacio interno sino que una enorme estratificación. Esto tiene que ver más con la fuerte influencia del poder regio o temporal que con cuestiones litúrgicas o espirituales propiamente tales. Y esto no es una prerrogativa o potestad de la corona española. Los coros de las grandes catedrales europeas o iberoamericanas, desde el s. XIV comenzaron a cerrarse en forma de U cuando al poniente colocaron la sillería del obispo y del rey y no se mantuvieron paralelas siguiendo la línea de los arcos perpiños, cerrando el acceso visual al santuario y al misterio eucarístico contra toda ordenanza papal. El caso español, imitado en Ultramar, además agregará fragmentación y estratificación, resultando el remedio peor que la enfermedad.

La verdad es que en este matrimonio entre el poder regio y la autoridad espiritual realizado en el espacio catedralicio, el templo pierde en «sacralidad» para ir ganando paulatinamente en «profanidad». Perdemos la orientación sagrada para adecuarnos y supeditarnos al trazado en damero. Estratificamos a los fieles a fin de ejercer un control más efectivo, cedemos el espacio en el presbiterio para albergar a los representantes del poder temporal. Los elementos muebles como los retablos, rejerías o sillerías muestran opulencia y riqueza por sobre la expresión de la supremacía de un simbolismo espiritual. La liturgia se convierte en una expresión al servicio del poder. Es decir, todas estrategias persuasivas de control social y de legitimación política. Una sociedad que impone un modelo cultural predominante y por otro, una sociedad colonial periférica, en una verdadera y extraña síntesis de «integración-exclusión», reproduciendo espacios de control

Si este complejo estudio ha abarcado una voluminosa cantidad de páginas, es porque creemos necesario afirmar que existe una variada gama de interpretaciones acerca de los mismos conceptos recién enumerados, y a menudo se prestan para

confusiones, cuando no derechamente para conjeturas erróneas. Son escasos los textos que abordan la extrema complejidad que supone afrontar esta problemática, y casi siempre desde campos disciplinares estanco, que rara vez buscan dialogar y tender puentes desde el arte, la historia, la teología, la simbología y la arquitectura, a una problemática tan crucial como la articulación litúrgica del espacio gótico, su apogeo y decadencia acelerada. Esto ha requerido un esfuerzo enorme por nuestra parte para poder establecer con precisión el punto de inflexión entre lo que postulamos como la esencia del espacio gótico, denominándolo «la conquista del espacio unificado» para luego contrastarlo con su antípoda «la ruptura del espacio unificado», todo ello en un lapso increíblemente rápido.

Por tanto, hemos querido establecer que la solución espacial planteada por la arquitectura del gótico clásico tuvo una enorme coherencia y adecuación con las necesidades litúrgicas y como corazón simbólico y formal de la comunidad que albergaba, pero bastó poco para desencadenar un proceso de desarticulación sistemática del complejo logro alcanzado. Proceso que se inició a finales del siglo XIII, en el centro neurálgico mismo de la catedral, en su propio corazón, que era el cabildo catedralicio, para precipitar el certificado de defunción de la era medieval en el siglo XV. Los procesos de restauración posteriores, ya no percibieron la unidad orgánica entre arquitectura y liturgia del período precedente a la crisis, pues ésta ya se había ido oscureciendo en el lento declinar del otoño del medioevo, y se abocaron más a combatir los excesos puristas de la visión reformista que se había iniciado en los países del norte. Los ecos de sus nefastas implicancias todavía se pueden sentir en nuestra época. Lograr establecer sus causas, alcances y consecuencias es lo que hemos intentado hacer a lo largo de toda esta tesis.

También intentamos con este trabajo proponer vías de recreación de los mecanismos de recuperación del arte sacro, dado que es por medio del rescate de un arte y una arquitectura sagrada fundamentada en leyes eternas, que salga del estridente y cambiante flujo del tiempo será lo que permitirá, en definitiva, reencontrarnos con esa dimensión atemporal y reconectarnos con la esencia de lo divino. El camino al que incitamos no es fácil, pero tenemos la certeza que bien vale la pena. *Ad maiorem Dei gloriam.*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. FUENTES PRIMARIAS DEL MEDIOEVO UTILIZADAS

AA. VV. **Alta Edad Media y Bizancio**. Col. *Fuentes y documentos para la historia del arte. Arte Medieval I*: Vol. II. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

AA. VV.. **Arte Medieval II: Románico y Gótico**. Col. *Fuentes y documentos para la historia del arte* Vol. III. Barcelona: Gustavo Gili 1982.

ABAD SUGER. **Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos**. Editado y trad. al inglés por Erwin Panofsky, Princeton, 1946. Trad. del texto latino: Rosario López Gregoris, trad. del texto inglés: María Condor. Madrid: Cátedra, 2004.

- **Vie de Louis VI le Gros**. Editado y traducido H. Waquet, Les Belles Lettres, París, 1964.

AEROPAGITA, Dionisio. **Obras completas. Los nombres de Dios; Jerarquía Celeste; Jerarquía Eclesiástica**. Madrid: BAC., 1995.

ANÓNIMO. **El Bautismo en la Roma Medieval (Ordo Romanus XI)** (s. VIII). Cuadernos Phase nº 65. Barcelona. Centre de Pastoral Litúrgica, 1995.

ANÓNIMO. **La Didajé: doctrina del Señor a los pueblos transmitida por los doce apóstoles**. (f. s. I-II) Cuadernos Phase nº 75. Barcelona. Centre de Pastoral Litúrgica, 2004.

ANÓNIMO. **La Didascalia de los doce apóstoles** (c. s. III) Cuadernos Phase nº 132. Barcelona. Centre de Pastoral Litúrgica, 2003.

ANÓNIMO. **Las Constituciones Apostólicas**. (s. IV) Cuadernos Phase nº 181. Barcelona. Centre de Pastoral Litúrgica, 2008.

ANÓNIMO. **Biblia Pauperum**. Traducción al castellano por la Biblioteca Vaticana, Encuentro, Madrid, 1993.

ANÓNIMO. **Speculum Humanae Salvationis**. Traducción al inglés por M.R. James y B. Berenson. Oxford, 1926.

AQUINO, Tomás de. **Brevis summa de fide**. Comp. de Teología, h. 1273. Barcelona: Folio, 1999.

- **Summa Theologica** (Suma de Teología) redactado entre 1266-1273. En versión web en <http://hig.com.ar/sumat/>

AUTUN, Honorius Augustodunensis de. **Gemma animae; sacramentarium**. Patrología latina, Migne, CLXXII.

- **Speculum ecclesiae**; Patrología latina, t. CLXXII; col. 819 y col. 904 .

AUXERRE, Guillermo de. **Summa Aurea**

BIARD Nicolás de. **Nuevas jerarquías en las maestranzas góticas**, s. XIII. En Jan Gimpel, I Costruttori di Cattedrali, Milán, 1961.

BINGEN, Hildegarth von. **Gott ist am Werk (De Oeratione dei)**. Trad. H. Schippers, cap. I, Olten, 1958.

BOECIO, **Anicii Manlii Torquati Severini. De Arithmetica libri duo**. Trad. De Godofredus Friedlein. Frankfurt : Minerva G.M.B.H., 1867-1966.

CANTERBURY, Gervasio de. De Crónica 1100-1199. "...de **combustione et reparatione Cantuarienses ecclesiae**", en E.G. Holt, A Documentary History of Art.

CHARTRES, Thierry de. **El libro de las siete artes liberales**. Citado por Wolfgang Schöne, Das Königsportal von Chartres, Universal-Bibl., Ph. Reclam, Stuttgart, 1961.

CLARAVAL, Bernardo de. **Homilías Marianas**. (Col. Bib. Mariana, vol. 3) Madrid: Edibesa, 2003.

- **Las alabanzas de María y otros escritos escogidos**. Madrid: Ciudad Nueva, 1998.

CONCHES, Guillermo de. **Philosophia mundi**. Patrología Latina, Migne.

CREMONA, Sicardo de. **Mitræ seu de officiis ecclesiasticis Summa**.

DE HONNECOURT, Villard. **Cuaderno. Siglo XIII**. Col. Fuentes de Arte. Madrid: Akal. 1991.

DE METZ, Amalario. **Breve Explicación de la Misa**. (De la edición crítica publicada por HANSSENS, Ioanne Michaels, **Amalarii episcopi opera liturgica omnia**. Ciudad del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, col. "Studi e Testi", nº 138., 1948, 3 vol.) Barcelona: CPL, Cuadernos Phase nº 209, 2012.

El oficio de la misa. (De la edición crítica publicada por HANSSENS, Ioanne Michaels, **Amalarii episcopi opera liturgica omnia**. Ciudad del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, col. "Studi e Testi", nº 138., 1948, 3 vol.) Barcelona: CPL, Cuadernos Phase nº 210, 2012.

DE SALISBURY, Juan. **Metalogicus**. 1159. Trad. Edouard Jeauneau, *Nani sulle Spalle di Giganti*, Napoli, Guida, 1969.

DE SEVILLA, Isidoro. **De Ecclesiasticis officiis** (610-615). Los oficios eclesiásticos, trad. según Jacques-Paul Migne. PL, vol. 83, col. 737-826 en Cuadernos Phase nº 200. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2011.

DURAND DE MENDE, Guillaume. **Prochiron, vulgo Rationale divinorum officiorum. Manuale per comprendere il significato simbolico delli cattedrali y delle chiese.** Roma: Arkeios, 1999.

ECKHART, Maestro. **El libro del Consuelo Divino.** Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2002

- **Tratados y sermones.** Col. *Obras Alemanas*. Recop. y Trad.n de Ilse M. de Brugger. Buenos Aires: Edición electrónica, 2010.

ESCOTO ERÍGENA, Juan. **Periphyseon: Sobre las naturalezas** (c. 860), Trad. de Pedro Arias y Lorenzo Velázquez, Introducción y notas de Lorenzo Velázquez (2007).

HIPÓLITO. **La Tradición Apostólica** (c. s. III) Cuadernos Phase nº 75. Barcelona. Centre de Pastoral Litúrgica, 2004.

HIPPONENSIS, Aurelius Augustinus. **De civitate Dei libri XXII.** En Obras Completas, BAC,

- **Disciplinarum libri** En Obras Completas, BAC, 4ª edición.
- **Enarratio in psalmum XLI.9, PL, 36**

INOCENCIO III. **De sacro altaris misterio.** Patrología latina, Migne, CCVXII.

LLUL, Ramón. **De ascenso et Descensu Intellectuus.** (*Ascenso y Descenso del Entendimiento*), Montpellier, 1304. Barcelona: Folio, 2001.

MAGNO, San Alberto. **Marial.** (Col. Biblioteca Mariana, (vol. 3) Madrid: Edibesa, 2003.

MÁXIMO EL CONFESOR. **Mystagogia.** P. G. de Migne, t. 91.

METZGER, Marcel. **Les Constitutions apostoliques**, col. “*Sources Chrétiennes*”, nn. 320, 329 y 336, París 1985, 1986 y 1987 respectivamente. *Las Constituciones Apostólicas*, Cuadernos Phase nº 181. Barcelona. Centre de Pastoral Litúrgica, 2008.

MIRACULA B. **Mariae Virginia in Carnotensi ecclesia facta.** Ed. A. Thomas, Bibliothèque de l'École de Chartres, XVII, 1881.

STRASBOURG, Ulrico Engelberto de. **De Pulcro.** Según la traducción inglesa de Ananda de Coomaraswamy en “*Medieval Aesthetics I*”, The Art Bulletin, XVII, I, 1935.

TEOPHILUS PRESBITER. **Schedula diversarum artium** in *Quellenschriften zur Kunstgeschichte*, vol. VII. Trad. José Manuel Cerda.

TESALÓNICA, Simón de. **Tratado sobre el santo templo.** P. G. de Migne t. 155.

TORIGNY, Robert de. **Chronique.** Ed. L. Delisle (Soc. de l'histoire de France), t. I, 1872.

VORÁGINE, Santiago de la. **La Leyenda Dorada.** Madrid: Alianza, 2004.

2. BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

2.1 BIBLIOGRAFÍA SOBRE METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN.

ALCINA FRANCH, José. ***Aprender a investigar: Métodos de trabajo para la redacción de tesis doctorales***. Madrid, Compañía literaria S. L., 1994.

BOOTH, Wayne C., COLOMB, Gregory G. y WILLIAMS, Joseph M. ***Cómo convertirse en un hábil investigador***. Barcelona: Gedisa, 2004.

ECO, Umberto. ***Cómo se hace una tesis***. Barcelona: Gedisa. 2001.

DUFRENNE, Mikel y KNAPP, Viktor. ***Corrientes de la Investigación en las ciencias sociales***. Vol. 3. *Arte, Estética y Derecho*. Madrid: Unesco, 1982.

LARRAGUIBEL, Fernando. ***Aspectos de la relación entre investigación y arquitectura***. Santiago de Chile: Editor Max Aguirre, Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, U. Central, 1993.

MANGANARO ROZAS, Daniel. ***Pasos para una tesis doctoral***. Buenos Aires: Plus Ultra, 1994.

PHILLIPS, Estelle M. y PUGH, Derek S. ***Cómo obtener un doctorado: Manual para estudiantes y tutores***. Barcelona: Gedisa, 2003.

RAMÍREZ, Juan Antonio. ***Cómo escribir sobre arte y arquitectura***. Barcelona: Del Serbal, 1996.

SIERRA BRAVO, Restitutivo. ***Tesis doctorales y trabajos de Investigación Científica: Metodología general de su elaboración y documentación***. Madrid: Paraninfo, 2ª edición, 1988.

TABORGA, Huascar. ***Cómo hacer una tesis***. México D.F., Grijalbo, 1980.

2. 2. BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL SOBRE ARTE MEDIEVAL

- AA.VV. **La Europa de las catedrales: Conservación y gestión**. Simposio Internacional. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2008.
- ADAM, Ernst. **Arquitectura Medieval**. Colección Historia del Arte Universal, tomo 9. Bilbao: Moretón, 1967.
- AREAN, Carlos Antonio. **Teoría del Gótico**. Madrid: Publicaciones Españolas, 1961.
- ARITIO, Luis Blas. **Apoteosis del Gótico Europeo**. Madrid: Incafo, Ed. S.M. y Unesco, 1988.
- AZCÁRATE, José María. **Arte gótico en España**. Madrid: Cátedra, 2007.
- AZCÁRATE LUXÁN, Matilde. **El gótico clásico**. Colección Historia del Arte y de la Cultura, tomo 13. Madrid: La muralla, S.A., 1993.
- BALL, Philip. **Universe of Stone: A biography of Chartres cathedral**. New York, Harper Collins publishers, 2008.
- BARRAL I ALTET, Xavier, director. **Vidrieras Medievales en Europa**. Barcelona: Lunweg, 2003.
- BAUDRY, Jean. **Los tesoros del Arte Gótico**. Genève : Editions Forni, 1975.
- BINSKY, Paul. **Pintores**. Col. Artesanos medievales. Madrid: Akal, 2000.
- BONY, Jean y HURLIMANN. **Cathédrales Gothiques en France**. París : Braun & Cie, 1961..
- BROWN, Sarah y O'CONNOR David. **Vidrieros**. Col. Artesanos medievales. Madrid: Akal, 2009.
- BULTEAU, Marcel Joseph. **Monographie de la Cathédrale de Chartres**, Chartres, 1887-1892.
- BURCKHARDT, Titus. **Chartres y el nacimiento de la catedral**. Barcelona: J J. de Olañeta, 2004.
- CABRERA Y DELGADO SILVEIRA, Antonio. **Guía Oficial de la Catedral Primada de Toledo**. España: Catedral Primada de Toledo, 2009.
- CAMILLE, Michael. **Arte gótico: visiones gloriosas**. Madrid: Akal, 2005.
- CARRERO, Eduardo y RICO, Daniel (eds.). **Catedral y ciudad medieval en la Península Ibérica**. Seminario de arte medieval. Murcia: Nausícaä, 2004.
- CASTELFRANCH VEGAS, Liana. **El Arte en la Edad Media**. Barcelona: Moleiro, 2003.
- CHACÓN GOMEZ-MONEDERO, Francisco A. y SALAMANCA LÓPEZ, Manuel, J. **La Catedral: Símbolo de renacer en Europa**. Cuenca: Alderabán, 2010.

- CHANDELLE, René. **Más allá de las Catedrales**. Barcelona: Robinbook, 2008.
- CHARPENTIER, Louis. **El enigma de la Catedral de Chartres**. Domingo Pruna trad., Barcelona: Plaza & Janés. 1976.
- CHUECA GOITÍA, Fernando. **Historia de la arquitectura Occidental: III. Gótico en Europa**. Madrid, Dossat, 2004.
- CIAGÁ, Graziella Leyla. **Catedrales y Basílicas**. Barcelona: Librería Universitaria, 2006.
- COLDSTREAM, Nicola. **Constructores Medievales**. Col. Artesanos medievales. Madrid: Akal, 2001.
- CONANT, Kenneth John. **Arquitectura Carolingia y Románica: 800/1200**. Madrid: Cátedra, 2001.
- CORNUDELLA, Rafael, FAVÀ, Cèsar y MACÍAS, Guadaira. **El gótico. En las colecciones del MNAC**. Madrid: Lunwerg, 2011.
- CRAMPON, Maurice. **La Cathédrale d'Amiens**. Amiens: C.R.D.P. d'Amiens, 1987.
- DE HOZ ONRUBIA, Jaime, MALDONADO RAMOS, Luis y VELA COSSÍO, Fernando. **El lenguaje de la arquitectura románica**. Madrid: Mairea libros, 2006
- DE LOZOYA, M. y DE PEÑALOSA, L. F. **El Arte Gótico en España**. Barcelona: Labor, 1945.
- DONOSO PHILLIPS S.J. José. **Dimensiones cristianas del arte**. Santiago: Del Pacífico, 1980.
- DUBY, Georges. **La época de las catedrales: Arte y sociedad, 980-1420**. Madrid: Cátedra, 2005.
- **Arte y Sociedad en la Edad Media**. Madrid: Taurus, 2011.
- DURAND, Jannic; SOLER LLOPIS, Joaquim Y MASAFRET SEOANE, Marta. **El gótico**. Colección reconocer el arte. Barcelona: Larousse., 2006
- **El románico**. Colección reconocer el arte. Barcelona: Larousse., 2006
- DURLIAT, Marcel. **Introducción al Arte Medieval en Occidente**. Madrid: Cátedra, 2004.
- **El Arte Románico**. Madrid: Akal, 1992
- EÖRSI, Anna. **La pintura gótica internacional**. Budapest: Corvina, 1987
- ERLANDE-BRANDENBURG Alain. **La Catedral**. Madrid: Akal, 1993.
- **El Arte Gótico**. Madrid: Akal, 1992.
- ESCRIG PALLARES, Félix y PEREZ VALCARCEL, Juan. **La Modernidad del Gótico: seis puntos de vista sobre la arquitectura medieval**. Sevilla: U. Sevilla, 2004.
- FINGERNAGEL, Andreas. **Las biblias más bellas**. Köln: Taschen, 2008.

- FLETCHER, Sir Banister. ***Historia de la Arquitectura. Europa y el Mediterráneo: de la Roma antigua al fin del Medievo***. México D.F.: Limusa, 20006
- FRANKL, Paul. ***La arquitectura gótica***. Madrid: Cátedra, 2002.
- GARCIA MELERO, José Enrique. ***Las catedrales góticas en la España de la Ilustración***. Madrid : Encuentro, 2001.
- GAUSSIN, Pierre-Roger. ***Le siècle des catedrales***. París: Fayard, 1967.
- GONZÁLEZ R., José Fernando. ***El secreto del gótico radiante***. Gijón, Asturias: Trea, 2012
- HAUSER, Arnold. ***Historia social de la literatura y el arte***. Tomo 1. Madrid: Debate, 1997
- HAUSTEIN-BARTSCH, Eva. ***Iconos***. Köln: Taschen, 2008.
- HUERTA H. Pedro Luis. ***Espacios y estructuras singulares del edificio románico***. Aguilar de Campoo (Palencia): Fundación Santa María la Real, 2008.
- IÑIGUEZ, José Antonio. ***Síntesis de Arqueología Cristiana***. Madrid: Palabra, 1977.
- ***El altar cristiano: De Carlomagno al siglo XIII***. Pamplona: EUNSA, 1991.
 - ***El altar cristiano: De los orígenes a Carlomagno (s. II- año 800)***Pamplona: EUNSA, 1978.
- JANSON, H.W. ***Historia General del Arte***. Tomo 2. ***La Edad Media***. Madrid: Alianza, 1990.
- JANTZEN, Hans. ***La Arquitectura Gótica***. B. Aires: Nueva Visión. 1970.
- JUNG, Jacqueline E. ***The Gothic Screen: Space, Sculpture, and Community in the Cathedrals of France and Germany, ca. 1200-1400***. New York: Cambridge University Press, 2013.
- KIMPEL, Dieter y SUCKALE, Robert. ***L'architecture gothique en France***, París: Flammarion, 1990.
- KRAUS, Dorothy y KRAUS, Henry. ***Las sillerías góticas españolas***. Madrid: Alianza, 1984.
- KRÜGER, Kristina. ***Órdenes religiosos y monasterios: 2.000 años de arte y cultura cristianos***. Barcelona: H.F.Ullmann, 2007.
- KUNST. Hans-Joachim y SCHENKLUHN, Wolfgang. La Catedral de Reims: ***La arquitectura como escenario político***. Madrid: Siglo XXI, 1996.
- LAMBERT, Elie. ***El arte gótico en España***. Madrid: Cátedra, 1990.

LÉBEDEVA, Irina; MOZÓROVA, Natalia. **Alma de Rusia en sus Iconos: el arte ruso de los siglos XV-XIX**. Catálogo de la exposición. Santiago de Chile: I.C.P., 2007

LE-DUC, E. Viollet. **La construcción medieval**. Madrid. Instituto Juan de Herrera, 2000.

LE GOFF, Jacques. **Una Edad Media en imágenes**. Barcelona: Paidós, 2009.

LEÓN, Cristián. **“Cuaderno de viaje de Villard de Honnecourt”**. Recuperando la Edad Media. Rev. Red Cultural, U. Gabriela Mistral, nº2. pp. 80-91. Santiago: UGM, 2009.

- **“Iconos rusos: Tramas Espirituales de Lo Invisible hecho Carne”**. Revista Red Cultural, Univ. Gabriela Mistral, nº3. pp. 80-91, Santiago: UGM, 2010.

- **“La Catedral de Notre Dame de Chartres: santuario y cuna del misterio mariano en Francia”**. Rev. Red Cultural, U. Gabriela Mistral, nº4. pp. 82-91, Stgo: UGM, 2010.

- **“Fundamentos del Arte Cristiano: Una manifestación de la belleza eterna de Dios”**. Rev. Red Cultural, U. Gabriela Mistral, nº7. pp. 82-89 Stgo: UGM, 2010.

LEROUX-DHUYS, Jean-François. **Las abadías cistercienses: historia y arquitectura**. Barcelona: Könnemann, 2006.

LOP OTÍN, María José. **La catedral de Toledo en la Edad Media**. Toledo: Instituto Teológico san Ildefonso, 2008.

MÂLE, Émile. **El arte religioso del siglo XIII en Francia**, Madrid: Encuentro, 2001.

- **El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII**. México: FCE, , 1952.

- **El Gótico: la iconografía de la Edad Media y sus fuentes**. Madrid: Encuentro, 1986.

MAYER, Augusto L. **El estilo gótico en España**. Madrid : Espasa-Calpe, 1943.

MALINGUE, Maurice. **Cathédrales de France**. París: des Deux Mondes, 1950.

MARITAIN, Jacques. **Arte y Escolástica**. Buenos Aires: club de lectores, 1981

MARTÍNEZ PRADES, José Antonio. **Los canteros medievales**. Madrid: Akal, 1994.

McNAMARA, Denis R. **How to Read Churches**. New York: Ivy Press Limited, 2011.

MILONE, Antonio y POLO D'AMBROSIO, Laura. **Medioevo. 1000-1400: el arte europeo entre el románico y el gótico**. Barcelona: Random House Mondadori, 2007.

MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín. **El Pórtico de la Gloria**. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2008.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. **La Catedral en España: Arquitectura y Liturgia**. Madrid: Lunweg, 2004.

- **Teoría del coro en las catedrales españolas**. Madrid: Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1998.
- "**Los coros catedralicios españoles**", YZQUIERDO PERRÍN, Ramón (ed.). **Los coros de catedrales y monasterios: Arte y liturgia**. Actas de simposio. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 23-41..
- "**Coros y sillerías. Un siglo de destrucción**", Descubrir el arte, núm. 15, mayo 2000 pp.112-114.

PAVLOVICH KONDAKOV, Nikodim. **Iconos**. Londres: Siroco, 2006

PÉREZ MONZÓN, Olga. **Catedrales Góticas**. Col. Catedrales de España. Madrid: Jaguar, 2003.

PUENTE, Ricardo. **Vidrieras Medievales: La Catedral de León**. León: Albanega, 2007.

PIJOÁN, José. **El Arte Románico: Siglos XI y XII**. Col. Summa Artis. Historia General del Arte, vol. IX. Madrid: Espasa-Calpe, 1ª ed., 1944.

- **Arte Gótico de la Europa Occidental: Siglos XIII, XIV y XV**. Col. Summa Artis. Historia General del Arte, vol. XI. Madrid: Espasa-Calpe, 1ª ed., 1947.

QUENOT, Michel. **El icono**. Bilbao: Desclee De Brower, S.A., 1990

RAFOLS, J.F. **Arquitectura de la Edad Media**. Col. Speculum Artis. Barcelona: Amaltea, 1944.

RECHT, Roland. **Historia Ilustrada de las formas artísticas: El gótico**. Madrid: Alianza, 1988.

SAUERLÄNDER, Willibald. **Escultura Medieval**. Col. Historia del Arte Universal, tomo 11. Bilbao, Moretón, S.A., 1967.

SCOTT, Robert A. **The gothic enterprise: A guide to understanding the medieval cathedral**. Los Ángeles: Regents of University of California, 2003.

SCHMIDLIN, Clemens y GERNER, Caroline Eva. **El Gótico**. Köln. H.f. Ullmann, 2009.

SHAPIRO, Meyer. **Estudios sobre el Románico**. Madrid: Alianza, 1984.

SHAVER-CRANDELL, Anne. **La Edad Media**. Col. *Introducción a la Historia del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

SOUBLETTE, Gastón. **El Arte Cristiano: la arquitectura religiosa del medioevo**. Santiago: Depto. de Artes Plásticas, U. metropolitana de Ciencias de la Educación; s/f.

- "**Las catedrales góticas y el fin de la edad de piedra**" en revista Aisthesis nº 32
Arte Sagrado. Santiago de Chile: Instituto de Estética, PUC, 1999.
- STEMP, Richard. **The secret language of Churches & Cathedrals: Decoding the sacred symbolism of Christianity's Holy Buildings**. London: Duncan Baird Publishers, 2010.
- SUCKALE, Robert; WENIGER, Matthias y WUNDRAM, Manfred. **Gótico**. Köln: Taschen, 2006.
- SUREDA, Joan. **La pintura románica en España**. Madrid: Alianza, 1985.
- **La Época de las Catedrales: El esplendor del gótico**. Barcelona: Planeta / Lunweg (Colecc. historia del arte Español, tomo V), 1995.
- TOMAN, Rolf. **El gótico: Arquitectura, escultura, pintura**. Madrid: Ed Könemann. 1999
- **Iglesias y Catedrales**. Barcelona: Parragon Book, Ltd., 2009.
- **ARS SACRA: El arte y la arquitectura cristianos de Occidente**. Barcelona: H.F.Ullmann, 2010.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús. **La Catedral de Burgos**. León: Everest, 2003.
- VELMANS, Tania. **El mundo del Icono: desde los orígenes hasta la caída de Bizancio**. Madrid: San Pablo, 2003.
- VICTOR HUGO. **Nuestra Señora de París**. Libro III. *Notre-Dame* pp. 145-181 Libro V. *Esto matará eso.*, pp. 231-247. Barcelona: Random House Mondadori, 2010.
- VON SCHLOSSER, Julius. **El arte en la Edad Media**. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- VON SIMSON, Otto. **La catedral gótica**. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- WATSON, Percy. **La Construcción de las catedrales medievales**. Madrid: Akal, 2010
- WILLIAMSON, Paul. **Escultura gótica: 1140-1300**. Madrid: Cátedra. 1997.
- WILSON, Christopher. **The Gothic Cathedral: The architecture of the great Church 1130-1530**. London: Thames 6 Hudson, 1990.
- WOLF, Norbert. **Arte Románico**. Köln: Taschen, 2007.
- WORRINGER, Wilhelm. **La esencia del estilo Gótico**. Bs As: Rev. de Occidente Argentina, 1948.
- YARZA LUACES, Joaquín. **Baja Edad Media: los siglos del gótico**. Madrid. Silex, 1992
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón (ed.). **Los coros de catedrales y monasterios: Arte y liturgia**. Actas de simposio. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.

2. 3. BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL SOBRE HISTORIA Y CULTURA MEDIEVAL

AA. VV. **La sociedad hispanomedieval I: la ciudad**. Barcelona: Gedisa, 2001

- **La sociedad hispanomedieval II: Sus estructuras**. Barcelona: Gedisa, 2001

- **La sociedad hispanomedieval III: Grupos Periféricos: Las mujeres y los pobres**. Barcelona: Gedisa, 2001

ANSÓN, Francisco. **Santos del siglo XIII y su época: Cuando el mundo descubrió la paz**.
Madrid: Palabra, 2001.

ASIMOV, Isaac. **La formación de Francia**. Col. hist. Universal. Madrid: Alianza, 2012.

BARTLETT, Robert. **Panorama Medieval**. Barcelona: Blume, 2002.

BASCHET, Jérôme. **La Civilización Feudal: Europa del año mil a la colonización de América**.
México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2009.

BEHAR A., Rosa. **Mujeres del Medioevo: sueños, memorias, imágenes y leyendas**. Viña del
Mar (Chile): Altazor, 2004.

BISSON, Thomas N. **La crisis del siglo XII. El poder, la nobleza y los orígenes de la
gobernación europea**. Barcelona: Crítica, 2012.

CAHILL, Thomas. **Los Misterios de la Edad Media: El nacimiento del feminismo, la ciencia y el
arte en los cultos de la Europa Católica**. Bogotá: Norma, 2007.

CAROZZI, Claude. **Visiones apocalípticas en la edad Media: el fin del mundo y la salvación
del alma**. Madrid: siglo XXI de España, 2000.

CAUCCI VON SAUCKEN, Paolo (ed.) **El Mundo de las Peregrinaciones: Roma, Santiago,
Jerusalén**. Madrid: Lunweg, 1999.

CERDA, José Manuel (ed.) **El Mundo Medieval: Legado y alteridad**. Santiago: Finis Terrae, 2009.

CIRLOT, Victoria. **Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente**. Barcelona:
Herder, 2005.

- **Vida y Visiones de Hildegard von Bingen**. Madrid: Siruela, 2009.

CIRLOT, Victoria Y GARÍ, Blanca. **La mirada interior: escritoras místicas y visionarias en la
Edad Media**. Barcelona: Martínez Roca S.A. , 1999.

DAWSON, Christopher. **Ensayos acerca de la Edad Media**. Madrid: Aguilar, 1956.

- DAWSON, Christopher. **Historia de la Cultura Cristiana**. México: FCE, 2005.
- DE RIQUER, Martín. **Vida y amores de los trovadores y sus damas**. Barcelona: Quaderns Crema, 2004.
- DUBY, Georges. **Mujeres del siglo XII**. 3 vol. Santiago: Andrés Bello, 1996.
- **Europa en la Edad Media**. Barcelona: Paidós Ibérica, 2007.
 - **El año mil: Una interpretación diferente del milenarismo**. Barcelona: Gedisa, 2000.
 - **El Caballero, la Mujer y el Cura. El matrimonio en la Francia feudal**. México D.F.: Santillana, 2013.
- DURANT, Will. **La Edad de la Fe. Historia de la civilización medieval**. (3 tomos). Buenos Aires: Sudamericana, 1956.
- FOSSIER, Robert. **Gente de la Edad Media**. México: Taurus, 2007.
- FREMANTLE, Anne. **La Edad de la Fe: Sociedad y Cultura Medievales**. Colección "Atlas Culturales del Mundo". Madrid: Folio, 1993
- GOSSET, Thierry. **Mujeres Místicas: época medieval**. Barcelona, José J. de Olañeta, 2004.
- GRIMBERG, Carl. **La Edad Media. El choque de dos mundos. Oriente y Occidente**. Col. Historia universal Daimon, tomo 4. Barcelona: Daimon, 1966.
- GRIMBERG, Carl. **Los siglos del gótico: un puente entre dos conceptos**. Colección Historia Universal Daimon, tomo 5. Barcelona: Daimon, 1966.
- HANI, Jean. **La Realeza Sagrada. Del faraón al cristianísimo rey**. Palma de Mallorca: José, J. de Olañeta, 1998.
- HERRIN, Judith. **Bizancio: El imperio que hizo posible la Europa Moderna**. Barcelona: Random House Mondadori, 2009.
- HUIZINGA, Johan. **El otoño de la Edad Media: Estudio sobre la forma de vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos**. Madrid: Alianza, 2005.
- LE GOFF, Jacques. **La Civilización del Occidente Medieval**. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999.
- **En busca de la Edad Media**. Barcelona: Paidós Ibérica, 2003.
 - **Los intelectuales en la Edad Media**. Barcelona: Gedisa, 2008.
 - **La Baja Edad Media**. Bs. As. Col. Hist. Univ., vol. 11. Siglo XXI de España, 2002.

- **Una larga Edad Media.** Barcelona: Paidós Ibérica, 2008.
- **¿Nació Europa en la Edad Media?** Barcelona. Crítica, 2011
- LE GOFF, Jacques y TRUONG, Nicolás. **Una historia del cuerpo en la Edad Media.** Buenos Aires: Paidós Ibérica, 2006.
- MATTHEW, Donald. **Europa Medieval: Raíces de la cultura Moderna.** Colección "Atlas Culturales del Mundo". Barcelona: Folio, 1994.
- MIGLIORANZA, Fray Contardo. **Santa Isabel de Hungría / San Luis Rey de Francia.** Buenos Aires: Misiones Franciscanas Conventuales, 1983
- NELLI, René. **Trovadores y troveros.** Col. Medievalia nº 11. Barcelona: J J. de Olañeta, 2000.
- PEREZ-PRENDES, José Manuel. **Instituciones Medievales.** Colecc. Historia Universal Medieval nº 9. Madrid: Síntesis, 1997.
- ORLANDIS, José. **Europa y sus raíces cristianas.** Madrid: Rialp, 2004.
- PERNOUD, Régine. **La mujer en el tiempo de las catedrales.** Santiago: Andrés Bello, 1999.
- **Para acabar con la Edad Media.** Barcelona: José J. de Olañeta, 2003.
- **Hildegarda de Bingen: una conciencia inspirada del siglo XII.** Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.
- PIRENNE, Henri. **Historia económica y social de la Edad Media.** México: FCE, 1955.
- **Las ciudades de la Edad Media.** Madrid: Alianza, 2007.
- REALE, Giovanni. **Raíces culturales y espirituales de Europa.** Barcelona. Herder, 2005.
- RETAMAL F., Julio. **Y después de Occidente ¿qué?.** Santiago de Chile: Andrés Bello, 2003.
- ROMERO, José Luis. **La Edad Media.** México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- SOBRINO, Miguel. **Catedrales. Las biografías desconocidas de los grandes templos de España.** Madrid: La esfera de los libros, 2009.
- VIDAL GUZMÁN, Gerardo. **Retratos del Medioevo.** Santiago de Chile: Universitaria, 2004
- VALDEÓN BARUQUE, Julio. **Vida cotidiana en la Edad Media.** Madrid: Dastin Export, 2004.
- VERDON, Jean. **Sombras y luces de la Edad Media.** Buenos Aires: El Ateneo, 2006.
- WOODS, Thomas E. **Cómo la Iglesia construyó la Civilización Occidental.** Madrid: Ciudadela Libros, 2007.

2. 4. BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL SOBRE ARTE SAGRADO, ESTÉTICA,
METAFÍSICA Y FILOSOFÍA MEDIEVAL.

- AA. VV. **Dios Arquitecto: J. B. Villalpando y el Templo de Salomón**. Madrid: Siruela, 1991
- AA. VV. **El Espacio Sagrado**: S/I, Fundación Silos, 2006.
- AA. VV. **Los Iconos: Historia. Teología,. Espiritualidad**. Barcelona: CPL, 2002.
- ALSINA CLOTA, José. **El Neoplatonismo: Síntesis del Espiritualismo Antiguo**. Barcelona. Anthropos, 1989.
- AZARA, Pedro. **Castillos en el aire: Mito y arquitectura en Occidente**. Barcelona: GG, 2005
- BRÉHIER, Louis. **L'Art Chrétien. Son développement iconographique. Des origines a nos jours**. París: Librairie Renouard. H. Laurens, 1918.
- BURCKHARDT, Titus. **Ensayos sobre conocimiento sagrado**. Barcelona: José de Olañeta, 1999
- **Principios y métodos del arte sagrado**. Barcelona: José J. de Olañeta, 2000.
- CAILLOIS, Roger. **El hombre y lo sagrado**. México: F. C. E., 2004.
- CHESTERTON, G.K. **Santo Tomás de Aquino**. Buenos Aires: Lohlé-Lumen, 1996.
- COBREROS, Jaime. **Itinerarios Románicos por el Alto Aragón: el Símbolo como expresión de lo Sagrado**. Madrid: Encuentro, 1989.
- COPLESTON, F. C. **El pensamiento de Santo Tomás**. México: F. C. E., 1960.
- COOMARASWAMY, Ananda. **Teoría Medieval de la belleza**. Barcelona: José J. de Olañeta, 2001.
- **Sobre la doctrina tradicional del arte**. Barcelona: José J. de Olañeta, 2001.
- CULLIN, Olivier. **Breve historia de la música de la Edad Media**. Barcelona: Paidós Ibérica, 2005
- DE BRUYNE, Edgar. **La Estética de la Edad Media**. Col. La Balsa de la Medusa, nº 15. Madrid: Visor Distribuciones, 1994.
- DEL CAMPO ECHEVARRÍA, Alberto. **La teoría platónica de las Ideas en Bizancio (siglos IX-XI)**. Madrid: CSIC, 2012.
- DEMPF, Alois. **Metafísica de la Edad Media**. Madrid: Gredos, 1957.
- ECO, Umberto. **Arte y belleza en la estética medieval**. Barcelona: Lumen 1999.

- ELIADE, Mircea. **Lo Sagrado y lo Profano**. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.
- EVDOKIMOV Paul. **El arte del icono: Teología de la Belleza**. Madrid: Clarentinas, 1999.
- FORMENT, Eudaldo. **Santo Tomás de Aquino. El oficio de sabio**. Barcelona: Ariel, 2007.
- FUBINI, Enrico. **Música y Estética en la Época Medieval**. Navarra: Euns, 2007.
- GARCÍA BAZÁN, Francisco. **Presencia y Ausencia de lo sagrado en Oriente y Occidente**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- GILSON, Étienne. **La filosofía en la Edad Media: desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV**. Madrid: Gredos, 2007.
- **Introducción a la Filosofía Cristiana**. Madrid: Encuentro, 2009.
- GLINKA, Luis, OFM. **Volver a las Fuentes: introducción al pensamiento de los Padres de la Iglesia**. Buenos Aires: Lumen, 2008.
- GRABAR, André. **Los orígenes de la estética medieval**. Madrid: Siruela, 2007.
- GUERRERO, Rafael Ramón. **Historia de la Filosofía Medieval**. Madrid: Akal, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. **Estudios sobre mística medieval**. México, F.C.E., 1997.
- IVELIC, Radoslav. **"La esencia del arte cristiano"** en revista Aisthesis nº 32 *Arte Sagrado*. Santiago de Chile: Instituto de Estética, P.U.C. de Chile, 1999.
- JAKES PI, Jèssica. **La estética del románico y el gótico**. Madrid: A. Machado libros, 2003.
- KAPELLARI, Egon. **Signos Sagrados**. Herder: Barcelona, 1990.
- KILDE, Jeanne Halgren. **Sacred Power, Sacred Space**. New York: Oxford University Press, 2008.
- KLUG, Sonja Ulrike. **Gótico secreto. Sapienza oculta nella Cattedrale di Chartres**. Roma: Edizioni Arkeios Srl, 2003.
- LEACH, Neil. **La an-estética de la arquitectura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- LÓPEZ TOBAJAS, Agustín. **Manifiesto contra el Progreso**. Palma de Mallorca: Jose J. de Olañeta, 2013.
- MASIERO, Roberto. **Estética de la Arquitectura**. Madrid: A. Machado libros, 2003.
- OTTO, Rudolph. **Lo Sagrado**. Buenos Aires: Claridad, 2008.
- PANOFSKY, Erwin. **La arquitectura gótica y la escolástica**. Madrid: Siruela, 2007.
- PARRAVICINI, Giovanna. **Vida de María en conos**. Madrid: San Pablo, 2001.

PLAZAOLA S.J., Juan. **Historia del Arte Cristiano**. Madrid: BAC, 2001.

- **Arte Sacro actual**. Madrid: BAC, 2006.
- **La Iglesia y el arte**. Madrid: BAC, 2001.
- **Historia y sentido del arte cristiano**. Madrid: BAC, 2010.

PRADES, José. **Lo Sagrado: del mundo arcaico a la modernidad**. Barcelona: Península, 1998.

RIES, Julien. **El Símbolo Sagrado**. Barcelona: Kairós, 2013.

SCHUON, Frithjof. **Principios y criterios del Arte Universal**. Col. Sophia Perennis nº 6. Barcelona: José J. de Olañeta, 1983.

- **Arte Sagrado y Arte Profano de Oriente y Occidente**. Col. Sophia Perennis nº 111. Barcelona: José J. de Olañeta, 2011.
- **Tras las huellas de la religión perenne**. Barcelona: José J. de Olañeta, 1984.
- **Forma y substancia en las religiones**. Barcelona: José J. de Olañeta, 1998.
- **Aproximaciones al fenómeno religioso**. Barcelona: José J. de Olañeta, 2000.
- **De lo divino a lo humano**. Barcelona: José J. de Olañeta, 2000.
- **Miradas a los mundos antiguos**. Barcelona: José J. de Olañeta, 2004.
- **De la unidad trascendente de las religiones**. Barcelona: J J. de Olañeta, 2004.

SMITH, Huston. **“La gramática universal de la Religión”**, Sophia Perennis, Cuadernos de estudios tradicionales, nº 7. Barcelona: José J. de Olañeta, 2007.

SÖCHTING HERRERA, Julio. **Metafísica**. Santiago de Chile: Ediciones UC, 2014.

SOTO POSADA, Gonzalo. **Filosofía Medieval**. Bogotá: San Pablo, 2007.

TRENS, Manuel. **La Eucaristía en el arte español**. Barcelona: Aymá, 1952.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. **Historia de la Estética: II La estética medieval**. Madrid: Akal, 1989.

VEGA, Amador, RODRIGUEZ TOUS, Juan Antonio y BOUSO, Raquel (ed.). **Estética y Religión: el discurso del cuerpo y los sentidos**. Barcelona: Er, Revista de Filosofía. Documentos.1998.

VIAL LARRAÍN, Juan de Dios. **La Vía de la Verdad: el discurso de la metafísica**. Santiago: Ediciones UC, 2006.

VON BALTHASAR, Hans Urs., **Gloria: una Estética Teológica**. Madrid: Encuentro, 1985.

2. 5 BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL SOBRE TEOLOGÍA, ESPIRITUALIDAD E HISTORIA DE LA RELIGIÓN.

AA. VV. **Biblia de Jerusalén**, editorial Descleé de Brower, 1999.

ALBERRIGO, Giuseppe (ed.) **Historia de los Concilios Ecuménicos**. Salamanca: Sígueme, 1993.

ARMSTRONG, Karen. **En defensa de Dios. El sentido de la religión**. Barcelona: Paidós Ibérica, 2009.

BARING, Anne y CASHFORD, Jules. **El Mito de la Diosa. Evolución de una imagen**. Madrid. Siruela, 2005.

BENEDICTO XVI. **Los Padres de la Iglesia; De Clemente de Roma a san Agustín**. Madrid: Ciudad Nueva, 2008.

- **Los Padres de la Iglesia: De León Magno a Juan Damasceno**. Madrid: Ciudad Nueva, 2010.

- **Maestros y Místicos medievales**. Madrid: Ciudad Nueva, 2011.

BENTUÉ, Antonio **Dios y dioses: historia religiosa del hombre** Santiago: Universidad Católica de Chile, 2004.

BRAUN, Joseph. "**Tabernacle**." **The Catholic Encyclopedia**.. New York: Robert Appleton Company, 1912.

DE FIORES, Stefano. **María, síntesis de valores: Historia cultural de la Mariología**. Madrid: San Pablo, 2011.

DE CASTRO R., Juan Pbro. **En busca del Tesoro Escondido: Espiritualidad Cristiana y Psicología Jungiana**. Santiago: Universidad Católica de Chile, 1994

EVANS, G. R. **La Fe Cristiana en la Edad Media**. Madrid. San Pablo, 2007.

FLICHE, Agustín y MARTIN, Victor. **Historia de la Iglesia: De los orígenes hasta nuestros días**. Valencia: EDICEP, 1974. 30 volúmenes y 2 complementos

FRANK, Isnard Wilhelm. **Historia de la iglesia Medieval**. Barcelona: Herder, 1988.

GUÉNON, René. **San Bernardo**. Barcelona: José J. de Olañeta, 2007.

GIUSSANI, Luigi. **El Templo y el tiempo: Dios y el hombre**. Madrid: Encuentro, 1995.

HERTLING, Ludwig. **Historia de la Iglesia**. Barcelona: Herder, 1981.

JEDIN, Hubert. (dir.) **Manual de Historia de la Iglesia III**. Barcelona: Herder, 1970.

- KUNG, Hans. **La Iglesia Católica**. Barcelona: Random House Mondadori, 2002.
- LACOSTE, Jean-Yves (director) **Historia de la Teología**. Barcelona: Edhasa, 2011.
- LE GOFF, Jacques. **El Dios de la Edad Media**. Madrid: Trotta, 2004.
- LECLERCQ, Jean; MCGINN, Bernard y MEYENDORFF, John. **Espiritualidad Cristiana: Desde los orígenes al siglo XII**. Buenos aires: Lumen, 2000.
- MITRE FERNANDEZ, Emilio. **La Iglesia en la Edad Media: una introducción histórica**. Colecc. Historia Universal Medieval nº 8. Madrid: Síntesis, 2003.
- ORLANDIS, José. **Historia de la Iglesia: Iniciación Teológica**. Madrid: Rialp, 2001.
- **Historia de la iglesia: La Iglesia Antigua y Medieval**. Tomo 1. Madrid: Palabra, 1989.
- OSIEK, Carolyn; MACDONALD, Margaret Y. y TULLOCH, Janet H. **El lugar de la mujer en la Iglesia Primitiva**. Salamanca: Sígueme, 2007.
- PATÍÑO F., José Uriel. **Historia de la Iglesia.: La Iglesia en camino hacia la universalización: avatares de unas relaciones tormentosas. Siglos VIII-XV**. Tomo II. Bogotá: San Pablo, 2003.
- RAITT, Jill; MCGINN, Bernard y MEYENDORFF, John. **Espiritualidad Cristiana: Alta Edad Media y Reforma**. Buenos Aires: Lumen, 2008.
- ROPS, Daniel. **La Iglesia de la Catedral y de la Cruzada**. Barcelona. Luis de Caralt, 1956.
- SALISBURY, Joyce S. **Padres de la Iglesia, Vírgenes Independientes**. Santa Fe de Bogotá: Tercer Mundo, 1993.
- SÁNCHEZ DE ALVA, Justo Luis R. **Jesucristo y la Mujer: Reflexiones en torno al Evangelio**. Madrid: Palabra, 1993.
- SANCHEZ HERRERO, José. **Historia de la Iglesia en España e Hispanoamérica: desde sus inicios hasta el siglo XXI**. Madrid. Sílex, 2008.
- SCHATZ, Klaus. **Los Concilios Ecuménicos: encrucijadas en la historia de la Iglesia**. Madrid: Trotta, 1999.
- TANNER, Norman P. **Los Concilios de la Iglesia**. Madrid: BAC, 2003

2. 6 BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL SOBRE LITURGIA.

- AA.VV. ***Por qué cantar en la Liturgia***. Cuadernos Phase nº28. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, s/f.
- AA.VV. ***Música Instrumental y canto***. Cuadernos Phase nº55. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1994.
- AA.VV. ***El Oficio Divino en Oriente y Occidente***. Cuadernos Phase nº69. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1996.
- AA.VV. ***Al filo del año litúrgico: El misterio de Cristo en el tiempo "per annum"***. Cuadernos Phase nº121. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2002.
- AA.VV. ***Los santuarios***. Cuadernos Phase nº127. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2002.
- AA.VV. ***Introducción al Martirologio***. Cuadernos Phase nº152. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2005.
- AA.VV. ***Los colores litúrgicos***. Cuadernos Phase nº165. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2006.
- AA.VV. ***historia de la "Lectio Divina"***. Cuadernos Phase nº186. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2009.
- AA.VV. ***La Eucaristía en el Concilio de Trento***. Cuadernos Phase nº190. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2009.
- AA.VV. ***La Misa y la Liturgia de las Horas. Ordenación general***. Barcelona. Centre de Pastoral Litúrgica, 2012.
- AA.VV. ***Arte y Liturgia***. Asoc. Española de Profesores de Liturgia. CPL: Barcelona, 2013.
- AA.VV. ***Arquitectura y Liturgia***. Asoc. Española de Profesores de Liturgia. CPL: Barcelona, 2012.
- AROCENA, Félix María. ***El altar cristiano***. Col. Biblioteca Litúrgica nº 29. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2006.
- AUGÉ, Matías. ***Liturgia: Historia, Celebración, Teología, Espiritualidad***. Col. "Biblioteca Litúrgica" nº4: Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona, 1997.
- BERGAMO, Maurizio y DEL PRETE, Mattia. ***Espacios Celebrativos***. Bilbao: Ega, 1997
- BASURKO, Xabier. ***Historia de la Liturgia***. Col. Biblioteca Litúrgica nº 28. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2006.

- BAUMSTARK, Anton. ***Liturgia comparada***. Cuadernos Phase nº 155 y 156. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2005
- BOROBIO, Dionisio. ***La dimensión estética de la Liturgia***. Cuadernos Phase nº 180. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2008.
- CABÁSILAS, Nicolás. ***Explicación de la divina Liturgia***. Cuadernos Phase nº127. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2002.
- CASTELLANO, Jesús. ***Liturgia y vida espiritual: Teología, celebración, experiencia***. Col. "Biblioteca Litúrgica" nº27. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2006.
- DE PEDRO, Aquilino. ***Liturgia. Curso básico para fieles y comunidades***. Santiago de Chile: San Pablo, 1996.
- DOIG, Allan. ***Liturgy and Architecture: From the Early Church to the Middle Ages***. Surrey, England: Ashgate Publishing Limited, 2008.
- FERNÁNDEZ, Pedro. ***Historia de la Liturgia de las Horas***. Biblioteca Litúrgica nº 16. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2002.
- FERRER, Juan M. y FOLGADO, Jesús R. (ed.) ***La liturgia, inspiradora de las artes***. Barcelona: CPL, 2013.
- FOLEY, Edward. ***From Age to age. How Christians have celebrated the Eucharist***. Collegeville, Minnessota: Liturgical Press, 2008.
- GARCÍA DEL VALLE, Carmelo. ***Jerusalén, la liturgia de la Iglesia madre***. Colección "Biblioteca Litúrgica": Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona, 2001.
- GOÑI, José Antonio. ***Historia del año Litúrgico y del Calendario Romano***. Biblioteca Litúrgica nº 40. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2010.
- GUARDINI, Romano. ***El espíritu de la Liturgia***. Buenos Aires: Ágape Libros, 2005. Título original: *Vom Geist der Liturgie*, Friburgo, 1918.
- ***El talante simbólico de la Liturgia***: Buenos Aires: Ágape Libros, 2005, Título original: *Die Sinne und die religiöse Erkenntnis*, Würzburg, 1950.
- GUTIÉRREZ-MARTÍN, José Luis. ***Belleza y misterio: la liturgia, vida de la Iglesia***. Navarra: Universidad de Navarra, EUNSA, 2006
- HAMMOND, Peter. ***Liturgy and Architecture***. New York: Columbia University Press, 1961.
- HANI Jean, ***La Divina Liturgia***. Roma: Edizioni Arkeios, 1999

- JUNGMANN, Josef Andreas. **Breve historia de la Misa**. Cuadernos Phase nº 103 Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2006.
- KLAUSER, Theodor. **Breve Historia de la Liturgia Occidental: Una historia al ritmo de la historia de la Iglesia**. Cuadernos Phase nº 103 Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2009.
- LÓPEZ MARTÍN, Julián. **La Liturgia de la Iglesia**. Col. Sapientia Fidei. Serie de manuales de Teología. Madrid: BAC, 2005.
- LUBIENSKA DE LENVAL, Helene. **La Liturgia del gesto**. Cuadernos Phase nº158. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2006.
- MALÉ RIBERA, Joaquim. **¿Cómo debe leerse la Biblia en la Iglesia Católica?** Barcelona. Centre de Pastoral litúrgica, 2012.
- MALDONADO, Luis. **Liturgia, arte, belleza: Teología y estética**. Madrid: San Pablo, 2002.
- MATHEWS, Thomas. F. **"An early roman Chancel arrangement and its liturgical Functions"**. Estratto dalla Rivista di Archeologia Cristiana. Città del vaticano. Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1962.
- PASCUAL DOTRO, Ricardo y GARCÍA HELDER, Gerardo. **Diccionario de Liturgia**. Buenos Aires: Lumen, 2004.
- PINELL, Jordi. **Liturgia Hispánica**. Colección "Biblioteca Litúrgica": Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona, 1998.
- PÍO V. **Ordo Missae. Ritus servandus in celebratione Missae** (1570) El Rito de la misa en el misal de san Pío V. Cuadernos Phase nº160. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2006.
- RATZINGER, Joseph. **El espíritu de la liturgia: una introducción**. Madrid: Cristiandad, 2007.
- **Ser cristiano en la era neopagana**. Madrid: Encuentro, 2008.
- RIGHETTI, Mario. **Historia de la Liturgia**. Madrid: BAC, 1955.
- SALMON, Pierre. **Los ornamentos pontificales: Historia y uso litúrgico**. Cuadernos Phase nº159. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2006.
- VOGEL, Cyrille. **La Penitencia en la Edad Media**. Cuadernos Phase nº97. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1999.
- YATES, Nigel. **Liturgical Space: Christian Worship and Churchy Buildings in Western Europe 1500-2000**. Burlington, USA: Ashgate Publishing Limited, 2008.

2. 7 BIBLIOGRAFÍA SOBRE MITO, SIMBOLISMO E ICONOGRAFÍA CRISTIANA.

AA.VV. ***El mensaje simbólico del imaginario románico***. Aguilar de Campoo (Palencia): Fundación Santa María la Real, 2007.

AA.VV. ***Significado y función del edificio románico***. Aguilar de Campoo (Palencia): Fundación Santa María la Real, 2008.

AA.VV. ***Poder y Seducción de la imagen románica***. Aguilar de Campoo (Palencia): Fundación Santa María la Real, 2009.

BATTISTINI, Matilde. ***Símbolos y Alegorías***. Barcelona: Random House Mondadori, 2003.

BURCKHARDT, Titus. ***Símbolos***. Barcelona: José J. de Olañeta, 2001.

CAMARERO B., Antonio. ***Misterio, Mito, Símbolo, Revelación Razón***. Argentina, Bonum, 1997

CAMILLE, Michael. ***El ídolo gótico: ideología y creación de imágenes en el arte medieval***. Madrid: Akal, 2000.

CARMONA MUELA, Juan. ***Iconografía cristiana***. Madrid: Istmo, 2003.

CASÁS OTERO, Jesús. ***Estética y Culto Iconográfico***. Madrid: BAC, 2003.

CASSIRER, Ernst. ***Antropología Filosófica: introducción a una filosofía de la cultura***. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.

CHARBONNEAU-LASSAY, Louis. ***Estudios sobre simbología cristiana***. Barcelona: José J. de Olañeta, 1989.

- ***El bestiario de Cristo***. Barcelona: José J. de Olañeta, 1997.

CIRLOT, Juan Eduardo. ***Diccionario de Símbolos***. Madrid: Siruela, 1997.

COOPER, J. C. ***Diccionario de símbolos***. Barcelona: Gustavo Gili, 2004

CURROS, María Angeles. ***El lenguaje de las imágenes románicas: una catequesis cristiana***. Madrid: Encuentro, 1991.

DAVY, Marie-Madeleine. ***Iniciación a la simbología románica***. Madrid: Akal, 2007.

DHANJAL, Beryl. ***Signs & Symbol***. New Jersey: Chartwell Books, 2008

DIEL, Paul. ***Los símbolos de la Biblia: La universalidad del lenguaje simbólico y su significación psicológica***. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

ELIADE, Mircea. ***Mito y Realidad***. Barcelona: Kairós, 2006

- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. **Tratado de Iconografía**. Madrid: ediciones Istmo, 2002.
- FERGUSON, George. **Signs & Symbols in Christian Art**. N. York: Oxford University Press, 1973
- FERNANDEZ BUENO, Lorenzo. **Gótica: secretos, leyendas y simbología oculta de las catedrales**. España: Santillana, 2005
- FERNANDEZ., P. Rafael. **Los símbolos en la Eucaristía**: Santiago de Chile: Patris, 2005.
- FERRÁNDIZ GARCÍA, Aurelio. **La Teología sacramental desde una perspectiva simbólica**: Col. Biblioteca Litúrgica. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, , 2004.
- FOLCH, Francisco José. **Sobre Símbolos**. Santiago de Chile: Universitaria, 2000.
- FULCANELLI. **El Misterio de las Catedrales**. Barcelona: Random House Mondadori, 2004.
- GONZÁLEZ, Federico. **Simbolismo y Arte**. Zaragoza: Libros el Innombrable, 2004.
- GRABAR, André. **La Iconoclastia bizantina**. Madrid: Akal, 1998.
- **Las vías de la creación en la iconografía cristiana**. Madrid: Alianza, 1979.
- GRÀCIA, Josep M. **Simbólica Arquitectónica**. Barcelona: Symbolos, 2004
- GRUZINSKI, Serge. **La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)**. México: Fondo de Cultura Económica, 1994
- GUENÓN, René. **Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada**. Barcelona: Paidós, 1995.
- **El simbolismo de la cruz**. Barcelona: José J. de Olañeta, 2003.
- HALL, Sean. **Semiótica: Guía de los signos y su significado**: Barcelona, Art Blume, 2007.
- HANI, Jean. **Mitos, ritos y símbolos: los caminos hacia lo invisible**. Barcelona: José J. de Olañeta, Editor, 1992
- **El simbolismo del templo cristiano**. Barcelona: J J. de Olañeta, 2000.
- **La Virgen Negra y el misterio de María**. Barcelona: José J. de Olañeta, 1997
- IÑIGUEZ ALMECH, Francisco. **Signos Medievales: Iconografía y Arquitectura**. Zaragoza: Institución "Fernando el católico", 2004.
- JACQ, Christian y BRUNIER, Francois. **El Mensaje de los Constructores de Catedrales**. Barcelona, Plaza & Janés, 1976.
- JUNG, Carl Gustav. **Simbología del Espíritu**. México: Fondo Cultura Económica. 1962.
- **Acerca de la psicología de la religión occidental y de la religión oriental**. O. C. Madrid: Trotta, 2008.

- LINGS, Martin. ***Símbolo y Arquetipo: estudio del significado de la existencia***. Barcelona: José J. de Olañeta, 2006.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio. ***Bestiario Medieval***. Madrid: Siruela, 1999.
- MARDONES, José María. ***La vida del símbolo: la dimensión simbólica de la religión***. Maliaño (Cantabria): Sal Terrae, 2003.
- NIETO ALCALDE, Víctor. ***La luz, símbolo y sistema visual***. Madrid: Cátedra, 2006.
- PANOFSKY, Erwin: ***La Perspectiva como forma simbólica***. Barcelona: Tusquets, 2008.
- PASTOUREAU, Michel. ***Una historia simbólica de la Edad Media occidental***. Buenos aires: Katz, 2006.
- PEÑA VIAL, Jorge. ***Imaginación, Símbolo y Realidad***. Santiago: Univ. Católica de Chile, 1987.
- PERADEJORDI, Julio. ***Símbolos fundamentales del Camino de Santiago***. Barcelona: Obelisco, 2003.
- PORTAL, Frédéric. ***El simbolismo de los colores***. Barcelona: J.J. de Olañeta, 2000.
- PUENTE LÓPEZ, Juan Luis. ***Secretos del Arte Medieval: Mensajes escondidos en la Catedral de León***. León: Edilesa, 2002.
- PUENTE LÓPEZ, Juan Luis. ***Marcas, Signos Lapidarios y Símbolos: Firmado en la Piedra por los maestros canteros medievales***. 5ª edición; León: Edilesa, 2006.
- PUENTE, Ricardo. ***Zodiacos Medievales: San Isidoro de León***. León: Albanega, 2007.
- RÉAU, Louis. ***Iconografía del arte cristiano***. Tomos I al VI. Barcelona: del Serbal, 2000.
- REVILLA, Federico. ***Fundamentos antropológicos de la simbología***. Madrid: Cátedra, 2007.
- RODRÍGUEZ MORALES, Mª Ángeles. ***Iconografía y Simbología en la Vidriera Española***. S/l. Gerüst Creaciones, 2010.
- SEBASTIÁN, Santiago. ***Mensaje Simbólico del Arte Medieval***. Madrid: Encuentro, 1994.
- SKINNER, Stephen. ***Geometría Sagrada. Descifrando el código***. Madrid, Gaia, 2007.
- TAYLOR, Richard. ***How to read a Church. A guide to symbols and Images in churches and Cathedrals***. New Jersey: Hidden Spring, 2005.
- WALTER, Philippe. ***Mitología Cristiana: Fiestas, ritos y mitos de la Edad Media***. Buenos Aires, Paidós SAICF, 2004.
- WILKINSON, Kathryn. ***Signos y Símbolos. Guía ilustrada de su origen y significado***. Santiago de Chile: COSAR, 2008

2.8 OTRA BIBLIOGRAFÍA.

AA. VV. **El siglo del Renacimiento**. Col. *Historia del arte Español nº 44*. Madrid: Akal, 1998.

AA. VV. **Los siglos del Barroco**. Col. *Historia del arte Español nº 45*. Madrid: Akal, 1997

BALLINA GARZA, Jorge. **Análisis Histórico de la arquitectura: Antiguo Egipto**. México D.F.: Trillas, 1989

BARRAL I ALTET, Xavier, **El Románico; ciudades, catedrales y monasterios**. Barcelona: Taschen, 1999,

BENÉVOLO, Leonardo. **Historia de la Arquitectura del Renacimiento**. Barcelona. Gustavo Gili, 1981.

BLUNT, Anthony. **La Teoría de las artes en Italia. 1450-1600**. Madrid: Cátedra, 2007.

BRUNDAGE, James a. Law, **Sex and Christian Society in Medieval Europe**. Chicago: University of Chicago Press, 1987, p. 79

CHARA ZERECEDA, Oscar y CAPARÓ GIL, Viviana. **Iglesias del Cusco: Historia y Arquitectura**. Perú: Julio Galdo Bellota, 2004.

COOMARASWAMY, Ananda K. **El Tiempo y la Eternidad**. Barcelona; Kairós, 1999.

- **La Transformación de la Naturaleza en Arte**. Barcelona; Kairós, 1997.

CHUECA GOITÍA, Fernando. **Historia de la arquitectura Occidental: Edad Media Cristiana en España**. Madrid, Dossat, 2000.

DANIÉLOU, Jean, **The Ministry of Women in the Early Church**, London: Faith Press, Leighton Buzzard 1974.

DAVIS, Flora. **La comunicación no verbal**. Madrid. Alianza, 2010.

DE LA MAZA, Francisco. **Los retablos dorados de Nueva España**. México D.F.: Mexicanas, 1950

DIEZ DEL CORRAL GARNICA, Rosario. **Arquitectura y Mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento**. Madrid: Alianza, 1987.

ECHEVERRÍA, Rafael. **Ontología del Lenguaje**. Santiago: J.C. Sáez. 2003.

- **Por la Senda del Pensar Ontológico**. Santiago: J.C. Sáez. 2007.

FERNÁNDEZ MUÑOZ, Yolanda. **“Modelos Arquitectónicos de las Catedrales Americanas de Francisco Becerra”** en NORBA-ARTE, vol. XXVII pp. 29-54, 2007.

- FRANKL, Paul. **Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura. El desarrollo de la arquitectura europea: 1420-1900.** Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- FULCANELLI. **Las Moradas Filosóficas.** Barcelona: Vedral, 2010.
- GALERA ANDREU, Pedro A. **Las catedrales de Vandelvira.** Úbeda, España: El Olivo, 2006.
- GARÍN Eugenio. **Medioevo y Renacimiento. Estudios e investigaciones.** Madrid: Taurus, 2001
- GIL, Paloma. **El templo del siglo XX.** Barcelona: del Serbal, 1999.
- GIL DELGADO, Francisco. **Catedral de Sevilla.** Libro oficial. España: Fisa Escudo de Oro, 2012.
- GORRITI YANGÜAS, Raúl. **Catedrales Renacentistas. Colección Catedrales de España.** Madrid: Jaguar, 2005.
- GRIMBERG, Carl. **La Hegemonía Española: El primer imperio de ámbito universal. Col. Historia Universal Daimon, tomo VII.** Madrid: Daimon, 1967
- GUÉNON, René. **Autoridad espiritual y poder temporal.** Barcelona: Paidós Ibérica, 2001.
- **El rey del mundo.** Barcelona: Paidós Ibérica, 2003.
- GUINGUAND, Maurice y LANNE, Beatrice. **La Cuna de las Catedrales.** Madrid: Espasa-Calpe, 1978.
- GUTIERREZ, Ramón. **Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica.** Madrid: cátedra, 2002.
- GUZMÁN SCHIAPPACASSE, Fernando. **Representaciones del Paraíso. Retablos en Chile, siglos XVIII y XIX.** Santiago de Chile, Universitaria, 2009.
- HANI, Jean. **La realeza sagrada. Del faraón al cristianísimo rey.** Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1998.
- HEYDENREICH, Ludwig H. y LOTZ, Wolfgang. **Arquitectura en Italia: 1400-1600.** Madrid: Cátedra, 1999.
- KOSTOF, Spiro. **El arquitecto: historia de una profesión.** Madrid: Cátedra, 1984.
- KRUF, Hanno Walter. **Historia de la teoría de la arquitectura.** (2 vols.). Madrid: Alianza, 1990.
- LEWIS, C.S. **La imagen del mundo.** Barcelona: Península, 1997.
- LONEGREN, Sig. **El poder mágico de los laberintos: mitos antiguos. Usos modernos.** Barcelona: Martínez Roca, 1993
- MÂLE, Emile. **El arte religioso de la Contrarreforma.** Madrid: Encuentro, 2001.

MARÍAS, Fernando. **El Siglo XVI: gótico y renacimiento**. Colección *Introducción al Arte Español*. Madrid: Sílex, 1992.

MARKALE, Jean. **El Amor Cortés o la pareja infernal**. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2006.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. **Las Catedrales del Nuevo Mundo**. S/l.: El Viso, 2000.

PATTETA, Luciano. **Historia de la arquitectura. Antología crítica**. Madrid: Celeste, 1997.

RISHEL, Joseph J. y STRATTON-PRUITT, Suzanne (comp.). **Revelaciones: Las artes en América Latina. 1492-1820**. México D.F.: F.C.E., 2007.

RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. **La arquitectura de los Jesuitas**. España: Edilupa, 2002.

SCHUON, Frithjof. **Castas y Razas**. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1983

SEBASTIÁN, Santiago: **Contrarreforma y Barroco: Lecturas Iconográficas e Iconológicas**. Madrid: Alianza Forma, 1989.

- **El Barroco Iberoamericano: mensaje iconográfico**. Madrid: Encuentro, 1995.

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, DE MESA FIGUEROA, José y GISBERT DE MESA, Teresa. **SUMMA ARTIS, Historia General del Arte, Vol. XXVIII Arte Iberoamericano desde la colonización a la Independencia**. Madrid: Espasa Calpe, 2003

SUÁREZ, Luis. **Humanismo y Reforma Católica**. Madrid: ediciones Palabra, 1986.

VALENZUELA MÁRQUEZ, Jaime. **Las Liturgias del Poder: Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1607-1709)**. Santiago de Chile: LOM, 2001.

WESTHEIM, Paul. **Arte, Religión y Sociedad**. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

ZEVI, Bruno. **Saber ver la arquitectura**. Barcelona: Apóstrofe, 1998.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera finalizar este largo trabajo, agradeciendo a quienes hicieron posible el poder terminar esta enorme y demandante empresa que fue el doctorado. En primer lugar agradecer todo el tiempo que les robé a mi amada esposa Daniela y a mi preciosa hija Sofía, incluyendo a mi hijo Joaquín que viene en camino. A ellos mi reconocimiento por su generosidad y comprensión. También quiero agradecer a mis amigos que me apoyaron y convencieron para irme a Sevilla a realizar mis estudios doctorales: Felipe Porzio, Andrés Vergara y Cristóbal de Aguirre. Su ayuda fue clave, gracias. También quiero agradecer a mi amigo Cristóbal Crisosto por todas esas largas conversaciones y almuerzos para delimitar los alcances de mi tesis, sabiendo preguntarme lo esencial, para plantear adecuadamente mi tema de tesis. En este mismo sentido, quisiera agradecer a los doctores que conformaron el tribunal de la tesina de magister de la UPO. D. Arsenio Moreno, D. Pedro Galera y D. Francisco Herreros pues sus sabios comentarios me permitieron reconducir mi tesis, obligándome a una mayor profundización y convencimiento del tema que propuse. También quiero agradecer a algunos profesores de la UPO, que supieron orientarme en mi propuesta: a D. Ramón Gutiérrez, que me convenció de vincular mi tesis con el desarrollo catedralicio americano, a D. Francisco Ollero, que me apoyó desde un principio con un tema un poco polémico, creyendo en mí y atento siempre, durante todos estos años, a responder mis dudas y a incitarme a seguir. A D. Fernando Quiles, por confiar y animarme a proseguir con este tema. También unas palabras de agradecimiento a mis amigos y compañeros de doctorado. Fue muy lindo su apoyo y amistad durante todo este proceso. Con especial gratitud a los ya doctores Laura Vargas, Mónica Ferrari y Gonzalo Ríos. Especial mención quiero hacer a mi fiel amigo Rafael Rodríguez-Varo, quien se ha convertido en mi ángel de la guarda en Sevilla, siendo mis ojos y mis manos allá, gracias por tu fidelidad y compromiso. Agradecer también la lectura y comentario crítico que hizo de mi tesis preliminar D. Gastón Soubllette, un hombre que ha sido realmente inspirador para mí, y que pretendo seguir su senda. A él todo mi gratitud, respeto y admiración. También quería agradecer la buena voluntad de mis amigos, José Manuel Cerda y M. Luisa Ocaranza, por sus vitales consejos, correcciones y ánimo, fueron claves. A José María Fuentes por su preocupación constante y ánimo. Agradecer a la U. Pablo de Olavide de Sevilla, por toda su diligencia, preocupación y seriedad. Estuve muy a gusto y feliz el tiempo de estudié allá, y lo agradezco. También quiero agradecer el apoyo económico y patrocinio de la casa de estudios donde trabajo, la U. Diego Portales. Finalmente, quiero agradecer de modo muy especial, a Gladys González, mi brazo derecho en todo este largo proceso, su apoyo tenaz e incansable, sus hermosas traducciones del italiano, francés e inglés, su ayuda vital en los temas bibliográficos y tantas otras ayudas, que hacen que este proyecto sea tanto suyo como mío: a ella mi infinita gratitud. A mi familia, amigos y a todos los que no he nombrado... gracias totales!